

٤٤

وزارة الثقافة  
مهرجان القاهرة الدولي  
للمسرح التجريبي



# نظرية المسرح

## قواعد لتحليل العمل الدرامي

تأليف: سانتياجو ترانكون  
ترجمة: رانيا عايد الرباط  
مراجعة: أ.د. حسن عطية







# نظرية المسرح

## قواعد لتحليل العمل الدرامي

تأليف: سانتياجو تراتكون  
ترجمة: رانيا عايد الرياط  
مراجعة: أ.د. حسن عطية





**ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإسباني :**

**Teoria Del Teatro**

**Bases Para El Analisis De La Obra  
Dramatica**

**Santiago Trancon**

**Introduccion De Francisco Gutierrez Carbajo**

**Editorial Fundamentos 2006**







## كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفاً في ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يفلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقوُّل والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدي، وعياً بالمستقبل، وتفتحاً على المستبعد، وتخطياً لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمّنه الثقافي، هذه الثقافة تمتلك - لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافاً إلى تحسين الأداء المجتمعي - عامة - بتخطي مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضاً بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابي وإنجازه، خروجاً من العجز إلى القدرة، استناداً إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزاً لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحذ طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضاً شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر



أفضل، ولأن المعرفة هي التي تصنع الوعي الذي يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛  
لذا كان مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح  
والتححرر والتغير والتطور، ليس في المسرح فحسب؛ بل في كل مجالاتنا، سعياً إلى  
نوعية حياة أفضل.

**فاروق حسنى**



## كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها - بالنسبة إلى المسرح - كثيراً من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكّلت نوعية رجل مسرح متفرد. إبداعاً، وإدارةً، وإنتاجاً، وتدريباً، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره. بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح - ولا يزال - هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دوماً بالاشتغال على قضاياها من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعاً، أو تلك التى أسهم فيها - على التوازي - بعباء تزخر به تفصيلاً مسيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي فى دورته الثانية والعشرين، استمراراً للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها - بالتناوب سنوياً - واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كياناً ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياها بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقاً من إيمان تلك الجماعة بجداره وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي الذى يحتفى بتحرر



الإبداع المسرحي ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافاً، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معاً.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتوني فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحي عبر العالم "جون إسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عاماً، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه إلى السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعاً لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

**أ.د. فوزى فهمى**



## مقدمة

يقتضى بناء أى نوع من النظريات تحديا دائما، وبخاصة فى أيامنا، حيث أهملت، بنصيب كبير أو قليل، النظم الكبرى من أجل علم القيم الأخلاقية القريبة والتوفيقية، وميزت الافتراضات الحدسية أو التبعية فى مواجهة الصيغ الأبيستمولوجية التى تعتبر من المسلمات والمنفlections.

يفترض صياغة نظرية اليوم ليس فقط المعرفة بإتقان للمكان الذى يرغب إنشاء المبنى فيه، بل والأماكن القريبة والبعيدة أيضا للمجال الذى يرغب البناء فيه.

يستلزم وضع نظرية اليوم معرفة التقنيات المعقدة لوصل الأجزاء والمواد التى تؤسسها وتدعمها، وأيضاً الميكانيزمات المعقدة التى تستطيع فقط بمهارة أو كفاءة تفكيكها أو فكها.

بناء نظرية اليوم هو محاولة التحقق من افتراض يسمح لنا بتفسير الظواهر، رغم أننا نشك دائما فى حقيقة الأمر فى ان تلك التفسيرات ليست أكثر من خيالات مخصصة لتحديد هذه الظواهر.

يحتمل بناء نظرية اليوم معرفة ملائمة المقدمات الأبيستمولوجية مع الدوافع الفريزية، وضع المنطق والبلاغة فى المستوى نفسه، وإجراء التحليلات، ليس من خلال مستوى الأفضلية، بل من خلال مستوى التساوى بين الخطابات



العقلانية المعرفية والفنية العاطفية.

يقتضى بناء نظرية اليوم، كما قال هوسرل Husserl، استجواب الأرضية الأصلية للتوضيحات التي يرتبط ويوضح بها وعينا طبيعة الذاتية.

يفترض بناء نظرية اليوم معرفة ان عواملنا مركبة ومعقدة وان كلماتنا متعددة المعانى، وأيضا الاحتراز من الأطروحات حول الاشتقاقات اللانهائية للمدلول (Feyerabend 1974).

بناء نظرية اليوم يعنى الأقرار - بخاصة فى المسرح - بأن الأبداع، الإنتاج والتفسير ؟فى الممثلين وفى المتفرجين - مرتبط بعملية التعاون، وأيضا الإقرار بأن فكرة semiosis الغير محدودة لا تؤدي إلى نتيجة ان التفسير يفتقر إلى المعايير (Eco 1992).

يؤدي بنا وضع صياغة نظرية اليوم إلى الاعتراف بأنه، فى مواجهة النظريات التافهة، التي يعتقد فيها ان الفاعل أكثر دهاء، سخرية وذكاء من المفعول، كما قال Baudrillard، توجد النظريات الحاسمة التي فيها المفعول، أكثر دهاء، سخرية وذكاء من الفاعل، ينتظره فى منعطف بسخرية.

خلاصة القول يعنى بناء نظرية صياغة نعم حاسمة لكل ما يعظم، يقوى، يجمال ويعزز الحياة.

من خلال هذه الافتراضات أحقق أنا فى بناء نظرية عن المسرح، لسانتياجو ترانكون، الذي شرع فى تلك المهمة لأنه يعرف الحياة، التاريخ المسرحى والتقنية

المسرحية، وأيضا الأطروحات المتنوعة المصاغة حول ظاهرة العرض، المزودة، بالإضافة إلى ذلك، ببعض المعارف القوية للفلسفة، علم النفس، الأنثروبولوجيا وعلم الجمال.

بدأ التنظير(وضع نظريات) للمسرح متزامنا مع العروض الأولى. سنقتصر على تاريخنا الأدبي، حيث يعرض لنا Torres Naharro في " Prohemio" a la propalladia مخططاً للدرامية الفرضية، بتكرار لملاحظاته بطريقة تقليدية، رغم أنها أحيانا وكما لاحظ (16 : 1973) Mac Pheeters بدون الاحتياطات ذات الصلة.

من جانبه، ترك لنا Agustin de Rojas Villandrando، في الرحلة المسلية el viaje entretenido 1603، شهادة قيمة وفاتنة عن المسرح، العادات وأحوال الممثلين الكوميديين في فترته. كتب لوبي دي بيجا العديد من التأملات حول الفن المشهدي في أهداءات أعماله ، في مقدمات المسرحيات الدرامية نفسها وأيضا في شعره، كما في Egloga إلى كلوديو، التي تعتبر تصويراً مسبقاً لما سيكون فنه الجديد في كتابة المسرحيات الكوميدية (١٦٠٩).

في الحديث التمهيدى ١٨٢٥ لـ Leandro Fernandez de Moratin في طبعة كوميدياته، يتناول، بين أمور أخرى، ما يرتبط بخشبة المسرح والعرض نفسه. تلك العناصر المسرحية التي اعتبرها " Moratin زيادات" هي تحديدا التي مدحها فيكتور هيجو في مقدمة Cromwell 1827، حيث يعرض مفهومه الفلسفي عن التاريخ الأدبي وفكرته عن تذوق الإنسان المعاصر للدراما. في مراحل لاحقة،



وبخاصة فى أيامنا، فان تأملات الكتاب المسرحيين وبعض النظرين حول المسرح عديدة.

يعرفها سانتياجو ترانكون كلها ويتناول نظريته الخاصة، مدركا أن المسرح "ممارسة تاريخية لا يمكن أدراكها، غير متكررة ولا يعاد إنتاجها بذاتيتها نفسها، وعليه، فأنها بعيدة عن الشروط اللازمة لبناء ما يتعلق بالدراسة المنهجية والموضوعية". بالرغم من ذلك، يخرج الكاتب منتصرا من ذلك التحدى، ويضع نظرية، بدءا من تعريف المسرح حتى تحليل عناصره ومكوناته.

وحيث ان ما هو مكانى ذو أهمية شديدة، فلا بد وان يوضح المسرح مكانه الخاص، "لابد وان يعرف مكانه فى العالم؟ فى النظام الرمزى والاجتماعى-كممارسة وكمؤسسة، كمكان للمقابلة والمناقشة، مصدر للمتعة والمعرفة" وفى ذلك يساهم كتاب ترانكون بشكل كبير.

فيما يتعلق بالظواهر المحددة للبناء والتفكيك النظرى، يؤيد الكاتب إخضاع المفاهيم لتتقية دلالية- يجردها من الالتصاق السفىه أو الغريب- أكثر من تفكيكية. فى توافق مع الأمتعة، التى أشرت إليها سابقا، يضع سانتياجو ترانكون فى اعتباره جيدا إسهامات العلم، علم النفس، علم الاجتماع، علم اللغويات والتحديات الأبيستمولوجية الجديدة، بإسنادات لـ هوسرل، بوير، أرمسترونج وكتاب آخرين.

يهمه من آدموند هوسرل مفهوم التوقف أو الاختزال الفينومينولوجى، الذى يدافع عنه الرواقيون، الذى يدرس ظواهر الوعى بعيدا عن كل حكم ذى قيمة

حول حقيقة محتواه. ملحا على تفرقة أرمسترونج بين نظريات محلية وعالمية وبين الخاصة بعوالم بوير الثلاثة، التي ساعدته على توضيح بانوراما دراسات النظرية المسرحية.

فى مواجهة جزء كبير من الأعمال الحالية، المركزة على ما هو وصفى، من الواضح ان ما يخص كاتبنا هو ما يختص بالتفسير، كما نادى به جورج أستر ١٩٨٠، بأنه فى غياب التفسير لا توجد ثقافة، بل صمت بدون صدى خلفنا.

فى مواجهة "كل شئ يصلح" المنهجى، للإشتقاقات اللانهائية للمدلول أو لما أسماه "Vattimo الأصولية النسبية"، يسأل كاتبنا مع P.Armstrong إذا لم "توجد معايير للتصحيح للتمييز بين القراءات الصحيحة والخاطئة" ويدعم مع Eco ان التفكيكية الراديكالية أيضا تقبل نظرية وجود تفسيرات غير مقبولة بشدة. ويشدد على مفهوم التفسير الذى يأخذه أرمسترونج من هيدجر والذى يترجمه على أنه "رؤية-مسبقة"، ويتوافق، حسب وجهة نظرنا، مع المفهوم الذى يدافع عنه Gadamer عن "السبق للفهم". لكن، كما يعلن من جهته Wolfgang Iser 1987: 237، "بمجرد ان يدخل القارئ فى النص، ستصبح أفكاره الخاصة السابقة متجاوزة باستمرار".

فى هذا الخط السيرى فى "الغابات السردية" للمسرح، لا يتفادى ترانكون، بسبب ذلك، الإشارة إلى علم جمال التلقى، إلى البرجماتية وإلى مدارس أخرى مشتركة فى تفسير الظاهرة الفنية. أستخدم هنا المصطلح فنية كمصطلح نوعى يتضمن تعبيرات متنوعة، مثل المسرح، الرسم، الموسيقى، والنص الأدبى نفسه.



فى نظرتة للفن، يشدد فى هذه النظرية للمسرح على أطروحات نيتشه التى تدين الذاتية الفنية وكلمات Bataille التى حسبها ليس الفن ملجأ للذاتية فقط ، بل وشكلاً للخروج منها أيضا . موضوع وذات هما، حسب ترانكون، حقائق متغيرة، متحركة، حية، فاعلة للأبداء ولدوافع الحياة ولإمكانيات التحول للمادة. يبنى ما هو ذاتى وما هو موضوعى فى المسرح توترا جدلياً مستمراً من التفاعل والإرتجاع الغذائى. يقتضى بناء نظرية مسرحية التفكير فى المتعة الجمالية للتلقى الذاتى مثلما فى متعة الفهم والتجربة التحليلية.

بالرغم من ان فكرة ترانكون تحافظ على مسافة معينة فيما يختص بنظريات K.Popper، إلا أنها تقترب منها فى معارضته للنسبية الراديكالية، وفى دفاعه عن التعددية. فى هذا يقترب أيضا من المسلمات حول نسبية مدرسة شيكاغو (Booth 1979) ومن التفكير المتعدد المفهومية للظاهرة الفنية المدافع عنها من قبل باحثين آخرين.

مثل هذه التأملات تناسب بطريقة خاصة المسرح، الذى، كما يظهر فى هذا الكتاب، يحيا لتقصى الحقيقة ولتأكيد الحرية كحقائق لا تتحل. فى تطور هذه الافتراضات، الكاتب جزء من سلسلة من مقدمات سابقة حول العقلانية، العاطفية، الحقيقة والحرية. لا يتجنب أيضا المفهوم تسلية، المؤكد من قبل أورتيجا، ولا الأفكار عن الطبيعة والفن فى المسرح المصاغة من قبل فيكتور هوجو فى المقدمة المذكورة الخاصة بكرومويل. يهتم أيضا بمفاهيم الجمال والقبح، بأعادة النظر فى النظريات المختلفة المدرجة فى تعريف هذه التصنيفات، منذ el visu placet المتعة العرضية للمدرسين، حتى نظريات أوجين ترياس حول

ما هو جميل وما هو مريع، مروراً بأفكار R.M.Rilke، و h.Muller ونقل كلمات نيتشه في أفول الأصنام El crepusculo de los idolos التي حسبها، "بالنظر إلى الأمور من الناحية الفيسيولوجية، فإن كل ما هو قبيح يضعف ويحزن الإنسان".

محددا المجال النظري، يمر سانتياجو ترانكون باستعراض تعريفه عن المسرح، محددا خصائصه ومكوناته الأساسية، العناصر البنائية للعرض ووظائف وتأثيرات الظاهرة المشهدة. منتبها إلى ما تم صياغته نظريا حول بعض من هذه القضايا من قبل - T.Kowzan ? M. de Marinis ? M.C.Bobes، يلاحظ كيف أنه من المعتاد الانتباه إلى تعريف دلالي للمسرح مثلما إلى المقارنة مع النموذج النمطي في استخدام اللغة اليومية. من خلال هذه الإحداثيات يتم التحقق من تعددية المصطلح مسرح، ذي الثروة الدلالية والبرجماتية الكبيرة مبنى، نوع أدبي، عمل درامي، مجموعة من الأعمال المسرحية لكاتب ما أو لفترة، نشاط فني، عرض، استعراض، ألخ. في السياق الفني والاجتماعي، يميز المسرح بالمزج أو التعايش للحقيقة والخيال. المسرح، حسب ترانكون، حقيقة متخيلة وخيال حقيقي، نشاط حيث يصبح الخيال حقيقة وتتحول الحقيقة إلى خيال. يتوافق مع أنا أوبرسفيلد (١٩٨٩ : ٣٨) في تحديد ذلك التناقض، المحدد من قبل التوتر الجدلي للمسرحية/الأنكار، والذي بفضل يصبح الخيال حقيقة وتستكشف الحقيقة على أنها متخيلة. العملية التناقضية التي تتحد بواسطتها المفاهيم المتناقضة للحقيقة والخيال في ملمحها الأساسي المميز في المسرح. في تعريف هذه الظاهرة المعقدة، يقارن سانتياجو ترانكون دائما حقائق ثنائية أخرى، مثل



الخاصة بمسرح وعرض، أدب ومسرح، روائى ومحاكاة، بالمقدمة الأساسية لتلك "الحقيقة الخيالية"، وبالأفكار نفسها التى صاغها أرسطو، ديدروت، لوثنان، نيتشه، أورتيجا، جروفسكى، بيتربروك، فيشر-ليتش، بيترزوندى، ألفونسو ساسترى وماككاي، من بين آخرين. يضاف اليهم النظريات المسماة "عوالم طفيلية" من قبل أمبرتو ايكو، نماذج لعالم خاصة بالخيال الأدبى، افتراضات من توماس ألباداليخو، "الأنثروبولوجيات الدائمة" المدافع عنها من قبل أنطونيو بربو وصياغات أخرى تساهم فى تدعيم النظريات المعلنة حول تناص أو تناقض الفن المسرحى: الخاص بخيال يصبح حقيقة وحقيقة توجد فقط من أجل الخيال.

بالنسبة للكاتب لا يفلت منه شأن مرتبط بتعريف خصوصية المسرح، مثل الخاص بالبدنية وبوجه عام، بحضور الأشكال المختلفة (البصرية، الصوتية، التشكيلية. . .) فى المشهد، منتبها إلى ماديتها الخالصة وتعبيريتها. اليوم لا يستطيع أحد الأندهاش اذا قلنا أنه ليس لدينا جسد، بل أننا جسد، وان الجسد هو ما يعرفنا فى تعبيراتنا المتنوعة ومواقفنا. بهذا المعنى، كان أ. أرتود أول من دافع بشكل حاسم عن أهمية الجسد فى المسرح، مثلما أشار ترانكون فى عمل منشور فى السبعينات، يصدق على هذه النظرية للمسرح. تؤكد مثل هذه الافتراضات فى تطور الخصائص العامة والخاصة للمسرح، التى من بينها يبرز "الأداء للجسد ككلية".

يبرز ايرفن جوفمان بشكل أساسى (١٩٩٣) الطبيعة الدرامية للتفاعل الإنسانى، وبه فيما يختص بشأنا، تؤكد آنا أوبرسفيلد (١٩٨٩: ٢٠٩) ان "المسرح، قبل أى شئ، جسد، جسد ذو متطلبات للحياة. . .". يوضح ترانكون أن المسرح

لابد وأن يقدم الجسد دائماً ككلية، لا تشدد على أو تميز مظهر واحد منه.

كما فى قضايا أخرى، كان نيتشه سباقا فى تحديد أهمية الجسد وحاجة الفن والفكر لتجاوز المثالية الأفلاطونية.

يخرج من جسدنا الصوت، الذى، كعملية فسيولوجية يشرك كل مجموعة الأعضاء ويعرضها فى المكان. الصوت هو امتداد لجسدنا". (Barba 1986 : 80) يحمله هذا على تحليل تعزيز الكلمة المنطوقة وإعادة النظر فى المناظرة الطويلة حول المسمى بطريقة سيئة "مسرح النص"، منذ المقدمة الأساسية الخاصة بأن "الكلمة هى نقطة الربط بين جسد ووعى". يقول مثل صينى "تحدث وستكون"، خلاصة تصل لأقصى تعزيز لها فى المسرح. تشغل الكلمة مكاناً مركزياً بين المكونات الأساسية للمسرح المحدد من قبل ترانكون، وتلك المركزية هى بطل الباب المخصص للنص المسرحى. فى هذا الصدد، يعيد النظر فى ملاحظات Ortega-Cesare Segre- De Marinis- Kantor- Ubersfeld- Garcia Barrientos... ويدعم مع هيجيل ان الكلمات المسرحية ركبت بشكل خاص من أجل المسرح. كخصائص للنص المسرحى يحدد صفته الغير ذاتية، غياب الراوى، الأسلوب المباشر، المرسل اليه المتعدد، إلخ. يضع الأسلوب المباشر بنية له حول الحوار، الذى يعلن تعقيده فى تعددية الوظائف التى يمكن ان يلعبها. لقد أفسح الخطاب المسرحى المجال لمعضلات متنوعة حول امتلاك صفة حوارية أم لا، معضلة يعززها Bajtin، ويعيد النظر فيها (1989) Pechey، Huerta Calvo (1995)، (1994) Grande Rosales، (1998) Romo Feito وكاتبنا.



يذكرنا ترانكون كيف يخترع ألفونسو ساستري مفهوم "متحدثة" ليعرف اللغة المسرحية، هكذا مثل تفكير أيكو في الوظيفة التفسيرية كجزء من الميكانيزم الخاص المولد لنص، والتقسيم بين نص أدبي ونص مشهدي الذي يدافع عنه De Marinis- Maria del Carmen Bobes وباحثون آخرون، وببراعة كبيرة، يعيد الكاتب النظر، عارضا حقا وفعلا أحد عشر نوعا من نصوص مختلفة داخل العالم الدرامي.

ما يشير إلى النوع الأدبي قضية ليست أقل جدلا من النص المسرحي. تكمن مشكلة الأنواع في تعقيدها الذي يحدث صعوبة في نسب بعض الأعمال إلى واحد منها فقط، ولا يشعر كتاب الأدب أنفسهم دائما بالراحة بسجنهم في قوالبهم الصارمة. فيما يختص بأونامونو، على سبيل المثال، يلاحظ Perez de Ayala انه يستخدم الأنواع الأدبية كما لو كانت "أنواعاً" حقيقية، بمعنى، أجزاء من التي يقطعها بمقياسه، حسب احتياجاته وأهتماماته.

يتوافق كاتبنا مع Bajtin في وجود علاقة شديدة الحميمية بين الأنواع وبعض مظاهر الحقيقة، بدونها لن نستطيع فهم جزء كبير من هذه الحقيقة. ينظم ترانكون، متتبعا (1992) Garcia Berrio، جدولا للأنواع الكلاسيكية الثلاثة مطبقا سلسلة من الملامح على كل واحد منها، رغم انه يعترف بان توزيع بعض تلك الملامح قابل للنقاش. في أمر مشابه، يناقش Genette في جدولين مميزين التسجيل الزمني المنسوب إلى كل نوع من قبل Humboldt- Schelling ?Steiger وباحثين آخرين. من المسلم به، بالإضافة إلى ذلك، وجود أعمال مثل la celestina التي لم يتوصل لاتفاق حول نسبها إلى نوع محدد.

يحيلنا سانتياجو ترانكون إلى أعمال Federico Sanchez Escribano-  
Alberto Porqueras -Javier Huerta Calvo لمن أجل دراسة تطور الأنواع  
الدرامية، ويعرض لنا مخططة عما يسمى الأربعة أنواع الفوقية (الفنائى،  
الملحمى، الدرامى والتعليمى)، منبها إلى الأحتياطات النظرية والمنهجية لوضع  
هذه التصنيفات فى الاعتبار.

حتى يكمل رؤيته عن المسرح كنوع ونص أدبى، يتصدى سانتياجو ترانكون  
لمشكلة الشفهية المسرحية، موافقا على تأكيد ألفونسو ساسترى (٢٠٠٠ : ٢٦٣)  
على ان المسرح "معمل كبير للشفهية". فى توضيح هذه الظاهرة يستدعى نظرية  
الحد الأقصى الخاصة بGrice، نظرية فعل الكلام لـ J.R.Searle و J.Austin  
و"علامات الخطاب" لـ J.Portoles (2001)، متصديا للشفهية من خلال العضوية  
والمادية الجسدية للغة ومن خلال خصوصية الحوار المسرحى.

مجتمع العرض، المدروس، بين آخرين، من قبل Guy Debord، ليس فقط  
مجتمع صور تأملية ومشهدية، بل مجتمعا لتأملية ومشهدية الكلمة، وهو ما يؤدى  
إلى تحليل للعرض المسرحى وللعلاقات بين النص والعرض. يعرض ترانكون  
خصائص العرض المسرحى، متوافقا مع Diderot فى وضع الخيال فوق الحقيقة  
العادية ومعتبرا ان التحدى الأساسى للخيال، بتغاير العلامات والتشفيرات،  
يتأصل فى معنى مترابط، متحد وموحد للعمل.

بفرض تعريف العناصر البنائية للعرض، ينجز سانتياجو ترانكون عملية من  
الأختزال الفينومونولوجى، بشكل أنالوجى(مماثل) للمتحقق من قبل جروفسكى،



الذى يجسدها فى الممثل، الجمهور والاتصال، ومن قبل A.Badiou، الذى يختزلها إلى "جمهور-ممثليين ونص-فكر". من جانبه، يبقى مع الممثل، المتفرج والحدث.

فيما يتعلق بأول هذه العناصر، وحول القاعدة لبعض الافتراضات لنيته، يشرح سانتياجو ترانكون ان الممثل يعرض لنا قبل أى شئ لعبة: "دعونا نتقبل ان، اعتبارا من الآن، أنا لن أمثل بذاتى، بل فى عرض، فى استبدال لآخر ( . . . ). نظرتكم ومشاركتم هما الشئ الوحيد الذى يمكن ان يدعم ويجعل هذا الخيال مصدقا ومؤثرا".

يصدق كذلك على صفة الحقيقة المتناقضة للمسرح ويعرف الحقيقة المسرحية على أنها ملائمة للجسد مع الخيال، بكلمات لـ ETIENNE Decroux: "لا أحد لديه عادة الكذب بالجسد"، والخاصة بـ "Dario Fo اذا كنت تشاهد وتعرف قراءة لغة الأيدي، الأذرع، الجسد لن يفلت منك أى شئ من خداع الآخر". فى كتابة Iser، يعيد كاتبنا تقييم المعنى الأنثروبولوجى والثقافى لحالة الممثل وكما يحدث فى "البوابة الثالثة للحلم"، حسب كارلوس كاستيدا، يعتبر اللحظة الأكثر فاعلية ومفاجأة للتأويل هى تلك التى يرى فيها الممثل نفسه وهو يمثل.

ترانكون، الذى كان قد أشار إلى الممثل على أنه شخص فى أعمال سابقة، على أنه مفسر وشخصية، يلخص فكره قائلًا ان الممثل يجب وان يتعلم معرفة ان يتواجد (ما له صلة بجسده وتحكمه الشخصى)، معرفة ان يفعل (يمتلك مهارات

ومواقف تفسيرية) ومعرفة ان يكون (ولا يكون، أى، القدرة حتى يتحول إلى شخصية).

على صلة بالمثل وأيضاً بالجمهور، يدرس موضوع العواطف الشائكة، المناقش بشدة منذ Diderot وحتى Stanislavsky - Grotowski و Lee Strasberg.

بالنسبة لترانكون، نظرية عن التفسير، مترابطة مع الفكرة أو نظرية عامة للمسرح يدافع عنها، لا بد وان تدمج مع الممثل-الشخص (Artaud ?) (Grotowski-Barba ومع الممثل-المفسر (Meyerhold- Craig- Copeau- Fo)) مع الممثل- الشخصية (Diderot- Prieto- Stanislavski- Boadella) يتأسس فن التفسير، حسب كاتبنا، على الاندماج المترابط بذلك الثالث: الشخص، المفسر والشخصية.

يلاحظ كيف يتقدم فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر Andres Prieto على أفكار Stanislavski ومن حسن الحظ تم نشر نظريته عن الفن الدرامى فى عام ٢٠٠١م من جانبه، حاول Eugenio Barba تعديل مخططات تفسير Stanislavski.

يعيد سانتياجو ترانكون النظر فى أفكار Siegfried J. Schmid حول الاتصال الجمالى و"الخيال" أو "التخيلية"، والمفهوم "المنتج المشترك" أو "البنى" المقترح من قبل De Marinis لتحليل حالة المتلقى- المتفرج. وان أرسطو يؤكد ان المسرح هو فعل وبالنسبة لهيجيل ما هو أساسى فى الفن الدرامى هو "الفعل وتعبئته الحادة"، يعتبر ترانكون العرض مثل "فعل لأفعال"، مميزا بين أفعال جسدية،

## لفظية وذهنية.

عند دراسة الواقعية المسرحية-أى، عند مشكلة الحضور أو الغياب لحقيقة مرجعية فى المسرح، إلى ما يلمح باستمرار على مدى الكتاب - يخصص لها فصل هام. يبدأ بتقديم رسم بيانى للتوليف، مفسراً لأسلوبه فى تصور عالم الحقيقة، بمستوياته المتنوعة وعلى صلة بأبداعات الفن، الأدب والمسرح.

يسهم مفهوم الحقيقة الكلية، المدمجة فى العوالم الحقيقية، الخيالية والمتجاوزة للواقع وتطوراتها الخاصة، أسهاماً رئيسياً ليس لعالم المسرح فقط، بل للأبداع بوجه عام. هنا تعلن مرة أخرى الأسلحة القوية النظرية التى سمحت للكاتب بتطوير هذا العمل الفاتن والعظيم. اذا كنا قد أكدنا فى بداية هذه المقدمة على ان ما هو متفرد حقيقة فى عمل ترانكون هو صفته التفسيرية، هنا نثبت بوضوح أن علاقتنا بالعالم تقاس دائماً بتفسيرنا للحقيقة. يعيد أنتاج كلمات Jacques Ancet، التى حسبها "لا ترتبط أبداً بالأشياء مثلما هى، بل كما نبنيها" وبالفعل، لا توجد حقيقة وحيدة، حيث انها بناء متحقق اعتباراً من اللغة والثقافة. أيضاً يعيد الكاتب أنتاج بعض كلمات (Gutierrez Carbajo 2001) حول "الحقيقة الجلية والحقيقة البيئية والحقيقة الثانوية" المناسب لمسرح Alfonso Vallejo- Bargson، حسبهما "ما ستبحث عنه الدراما وتحقق إظهاره الكامل هو حقيقة عميقة تخفيها عنا ضروريات الحياة" و الخاص بـ Teodosio (296 : 2001) Fernandez، بالنسبة له "لا تنتهى الإنجازات العلمية بالألفاظ، مثلما لم يبلغ تطور علم اللاهوت ما هو غريب من المعجزات، كما لم يضع التحليل النفسى( . . . ) نهاية لرعب الكوابيس".



يظهر ترانكون كيف أن العوالم الحقيقية، الخيالية والمتجاوزة للحقيقة تكون فى تفاعل دائم ويطبق ذلك المخطط المفهومى على المسرح. كما أعلن، يخلق المسرح مكاناً وسيطاً حتى يستطيع ما هو متخيل مرغوب ان يصبح حقيقة وما هو حقيقى فادح يصبح خيلاً.

فيما يتعلق بوظائف وتأثيرات المسرح، يميز بين الوظائف الاجتماعية والوظيفة الجمالية، مدركاً المتعة الجمالية على أنها "الأرضاء لحاجة أو لسلسلة من الاحتياجات الغير مباشرة والغير مرتبطة بطريقة مباشرة بالبقاء". لتوضيح هذه الفرضية، يميز قالبين أساسيين من المتعة الجمالية، المعرفية والعاطفية، مميزاً، بدوره، داخل كل واحد أنواعاً مختلفة ومعتبراً ان الأغلبية يمكن ان تتسبب إلى التأثيرات الأيديولوجية والعلاجية. إثبات كيف تتوافق هذه التأثيرات أو المتع فوق خشبة المسرح، كيف تربط وتدمج فى عمل درامى يبنى، حسب الكاتب، الطريق الأفضل لاستعادة معنى العرض.

فى تفسير معنى العرض، بجوار السيموطيقية، شغلت الأنثروبولوجيا دوراً أساسياً، مع إسهامات Geertz 1990 وباحثين هامين آخرين، وعلم النفس، المقدم هنا من قبل موجدنيه الأساسيين. على صلة بهذا الأخير، بالرغم من أنه فى أجزاء مختلفة من الكتاب يقوم بعمل إشارة إلى اللاشعور، إلى ما هو خيالى وإلى الحلم، يخصص باب خاص للاشعور، عند معالجته للمسرح، يسميه الكاتب "المشهد الآخر". يتصل هذا الفصل، كباقي فصول الكتاب، بشدة بالسابقين، حيث يصدق من جديد على صفة المسرح المتناقضة، التى "تفكنا عند تعلقنا فى ذلك المكان الغير محدد حيث يكون الوعى حقيقياً وغير حقيقى فى الوقت نفسه".

بأسلحة علم النفس، الأنثروبولوجيا، السيموطيقية. . . ، سيكشف الكاتب صفة العمل المسرحي، التي تفهم على أنها كلية العرض المشهدي. في هذا المستوى من التحليل، يركز الجزء الأخير من الكتاب على دراسة العمل المسرحي، معتبره كلاً معقداً وموحداً. من خلال وجهة النظر السيموطيقية، يقدم العمل المسرحي على أنه مجموعة من العلامات المنتمية إلى تشفيرات مختلفة، لكنها متصلة ومرتبطة فيما بينها، مشكلة بنية عامة مترابطة. على صلة بذلك، يدرس طبيعة هذه التشفيرات والعلامات وكيف تصيغ كلية بنيوية حول موضوع ما. يعيد الكاتب النظر في المفاهيم حول التشفيرات والعلامات المصاغة من قبل Lotman Kowzan- Fischer-Lichte ؟، بدون تفادي النظريات الكلاسيكية الخاصة بـSaussure- Peirce ؟ Morris ؟ Ogden ؟ Richards. بنية العمل، التي يمكن أن تكون مقسمة إلى سلسلة من الوحدات، مثل مشهد، موقف، فصل وتتابع مشهدي. يعيد النظر، بالإضافة إلى ذلك، في سلسلة أخرى من المفاهيم، مثل نسيج، قصة، محتوى، ترابط وموضوع. مميزا كيف تكون الخاصة بالشكل والمحتوى، رغم كونها متنازعة، فعالة من أجل تحليل الأعمال الفنية، وفيها يستكشف ترانكون مع هيجيل وسزوندي المطابقة المطلقة بين كلا المفهومين. في حديث مشابه يستكشف مفهوم الشكل المطبق من قبل بيتر بروك وكانتور على العرض، مشددا على المبدأ العام المعروض من قبل ديفيد ماميت، الذي حسبه يكون المحتوى هو ما يوجه وينقى الشكل. ما يفهمه هذا الكاتب الأخير من مدلول العمل المسرحي يعادل مفهوم الموضوع في نظرية ترانكون، مقتنعا أيضا بأن "كل ما لا يساهم في إبراز مدلول العمل فإنه يعرقله": Mamet 1990- 67".

تأتى الإصابة أو الخطأ لعمل درامى محددة من سلسلة أخرى من العناصر،  
التي يشدد من بينها على التماسك والإيقاع. يتطابق الترابط مع التماسك  
النحوى، الجدلى، المشهدى والدرامى. انه ما يؤسس العلاقة أو التداخل  
العلاقاتى للأجزاء ويفرض ترتيب الأحداث والأفعال. لا يكفى، بالرغم من ذلك،  
ان يكون عملاً مجزئاً بترابط ومتماسك بطريقة مناسبة من الضرورى ان يجد  
الإيقاع، كما أشرنا فى موضع آخر (Gutierrez Carbajo 2001- 25)، ان  
سانتياجو ترانكون يستشهد ويقر بسخاء. أيضا يعيد إنتاج كلمات Emile  
Jacques-Dalcroze، التى حسبها خلاصة عمل الإخراج هى البحث عن الإيقاع  
الذى يتطلبه كل حدث، كل فعل، كل فصل وكلية العمل. تنشأ المتعة الجمالية فى  
المقام الأول من الإيقاع، حيث ان "من السعادة التى تعيش بداخلنا، نغطى كل ذلك  
الذى يحيطنا ونخلق هكذا الجمال". (Dalcroze 1999- 66)

يشارك مع الإيقاع بشكل خاص عرض الشخصيات والتخطيط للصراع،  
عناصر تستحق فصلاً آخر هاماً. حول الشخصية- المشار إليها أيضا فى  
التقليد الأدبى والدرامى بالمفاهيم صورة، شخصية، فرد ودور- ولقد كتب  
الأساتذة Anne Ubersfeld و Kurt Maria del Carmen Bobes Naves-  
Spang- David Mamet، بين آخرين، صفحات شديدة الوضوح، ولقد  
خصصت لتوضيح طبيعتها ووظائفها مؤتمرات عالمية (Maestro 1998)  
ومونوجرافات حديثة. (Oliva Bernal 2004)، تؤسس بين الشخصية والممثل  
نماذج مختلفة من العلاقة، ذات صلة بأنواع درامية مختلفة وبشكل الكيفية التى  
يعرف بها العمل ويقدم الصراعات.



يهتم بالمكان والزمن كفضات أساسية للعمل المسرحي، وبالمعنى نفسه يعبر سانتياجو ترانكون. لقد أشار أفلاطون وأرسطو إلى المكان والزمان، وواصل المفكرين اللاحقين منذ Kant- Hegel- Heidegger وحتى Genette- Blanchot Iuri Lotman -أعادة وضع وأعادة تعريف ما هو حقائق مسلم بها في المسرح وفي الحياة.

في مكان ما وفي زمن ما ينتج التلقى والتفسير للعمل، مفاهيم رغب في ان يمنحها حالة جديدة اعتبارا من مدرسة كونستانثا والنظريات التفسيرية. يشدد ترانكون على ان الصفة الحوارية، الاتصالية والقصدية للعمل الأدبي تفرض على المتفرج، بالرغم من أنه، كحقيقي، بعيدا بالخارج، لا يستطيع التدخل في عالم الخيال. المسرح، بالرغم من ذلك، تفاعل، حوار ملتزم بين العمل والمتفرجين. يحقق المتلقى، بالإضافة إلى منح معنى للعمل، عملية من التفسير. لكن ليس المتلقى المانح الوحيد للمعنى، يوجد أيضا، كما يشير ايكو، محاولة العمل، وكما قيل في بداية هذه المقدمة، عرض المدافعين أنفسهم عن semiosis الغير محدودة حدودا لذلك النوع من التفسير. في الفصل حول "فن التأليف والنقد المسرحي" يلمح إلى تلك "الحدود للتفسير"، التي، حسب ترانكون، يمكن ان تجدى في الإرشاد من أجل تأسيس موضوع ومعنى النقد. الناقد، بكلمات Barthes، والمعاد أنتاجها من قبل كاتبنا، "يمكن ان يواصل أستعارات العمل فقط، لا ان يختزلها". يعتبر النقد المسرحي ضرورياً، ومثل التأليف المسرحي، لا يمكن ان يمارس بالكامل بدون أساس نظري صلب. لذلك، يربط في هذا الكتاب بين فن التأليف المسرحي، النقد والنظرية المسرحية. ورغم أنه لهذا السبب فقط يجد

الكاتب تبريرا لجهده لإرساء قواعد نظرية عن المسرح. لكن، كما حاولنا أن نظهر في هذه المقدمة، يجلب لنا سانتياجو ترانكون أسباباً قوية جداً.

يكمل العمل النظري ملحق مخصص لتحليل نصوص وقائمة كتب (ببلوجرافيا) جيدة الانتقاء.

يشرح لنا Luzan في كتابه فن الشعر أن "في المساعي الكبرى، بالرغم من أن النجاح لا يصبح نجاحاً، يجدى الفخر كجائزة لكونه جسوراً". لقد تجرأ سانتياجو ترانكون على بناء عمل كبير سيجنى بلا شك نجاح كبير. وضع سانتياجو ترانكون نظرية مسرحية ستكون مرجعاً لا غنى عنه في الدراسات عن الفن المشهدي وأداة للمنفعة والمتعة بالنسبة لمنتجى، ممثلى ومتفرجى العرض الدرامى.





# تقديم

يتطلب اتحاد المفهومين نظرية ومسرح، مثلما تقدمه فى عنوان هذه الدراسة<sup>(١)</sup>، توضيحات مسبقة. وهو ما سيبدو فى أى بيئة أخرى لنشاط علمى أو أكاديمى أمراً عادياً (محاولة تعريف هدف الدراسة بواسطة نظرية مناسبة نقدياً)، تثار فى حالة المسرح، منذ البدء، شكوك وريبة مبررة. فى المقام الأول، لأننا لا نتكلم عن نظام معترف به على هذا النحو، بهدف محدد ومسار من الدراسات والأبحاث المتعددة فى محيط ذلك الهدف، بل قبل أى شئ عن ممارسة تبدو مستعصية على النظرية، التى أثارت اهتماماً متزايداً منذ الثلاثينات فى القرن الماضى<sup>(٢)</sup> فى البدء فى التفكير المنهجى ذى التوجه العلمى حول ذاته، ولكن حتى اليوم لم تنتج، على النقيض، أية نتائج ذات كيان أو كلية كافية كما لو أننا نستطيع التحدث، بمعنى أضيق، عن وجود نظرية عن المسرح. تواصل الأعمال والدراسات المنجزة كونها جزئية، ذات توجيه شديد التنوع، وبالرغم من أنها تقدمت فى السنوات الأخيرة نحو نظرية عامة، فلا يزال الطريق طويلاً لتدعيم الفكر المسرحى كنظام معترف به، مثل ما هو موجود اليوم، على سبيل المثال، النظريات عن الرواية، الشعر أو الأدب نفسه.

فى المقام الثانى، يبدو البحث عن نظرية عن المسرح محكوماً عليه منذ بداياته بالفشل فى الارتياح فى قدرته الخاصة على العيش. لم يستطع المسرح، حسب البعض، الوصول إلى التحول إلى هدف دراسة لكونه ممارسة زائلة، خاضعة بسبب طبيعته الخاصة، إلى استحالة التحديد أو الموضوعية لأبعد من ممارسته

نفسها. لا النص، ولا أى وسيلة أخرى من إعادة الإنتاج للعمل المسرحى(فيديو، تصوير فوتوغرافى، التسجيل الصوتى، إلخ)يمكن ان يراعى الحدث المسرحى فى كليته<sup>(٢)</sup>. تغير الممارسات والأشكال المسرحية- وتطورها الدائم-، من جانب آخر، يجعل أى محاولة للتوحد أو التعميم مستحيلة. سيكون المسرح ممارسة تاريخية لا يمكن أدراكها، غير متكررة ولا يعاد أنتاجها بخلاصتها نفسها، وعليه، بعيدة عن الشروط المطلوبة للبناء فيما يختص بدراسة منهجية وموضوعية.

فى المقام الثالث، لا يبدو ان المسمى أداة مسرحية، مجموعة مهنى المسرح، من الكتاب إلى النقاد، المخرجين إلى الممثلين، كمجتمع فنى، يتطلب أو يحتاج إلى نظرية عن المسرح. واليوم لا يشعر المتفرجون، المتلقون والمستهلكون للحدث المسرحى أيضا، بتلك الحاجة. بإنغماس البعض فى المتطلبات المتزايدة لممارسة فنية تمتص كل نوع من الطاقات، تسلم الآخرين بسلبية معينة وفوضى لأستهلاك الأعمال التى لا تفهم ولا تمتع فى أحيان كثيرة يبدو الموقف محكوما، أيضا من خلال هذا المنظور، بعدم التقدم فى طريق البحث النظرى. بالإضافة إلى ذلك، علينا إضافة وجود تحامل مضاد للنظرية شديد التأصل بين مهنى المسرح، بما يرى ان كل اقترب نقدى أو نظرى كمحاولة، ليس غير ضرورى فحسب، بل وخطير، بالقياس بأنه يعتبر النظرية عائقاً للممارسة المسرحية، أو على الأقل، غير مجدٍ. مخرج ذو مكانة مرموقة، دارسا لفنه الخاص، مثل بيتر بروك قال: "لا أعتقد فى النظرية، أنا برجماتى مطلقاً". (El Pais 4 xi 2000) الغريب هو أن هذا التأكيد يأتى من شخص حقق إحدى الأفكار الأكثر المعية حول المسرح وطبيعته الخاصة<sup>(٤)</sup>.

هذه الشكوك ، عندما لا ترفض موضحة، من جانب من يعرفون ويمارسون فن المسرح بشكل أفضل، أمام أى محاولة لوضع أنظمة للتفكير المسرحى، ستبدو جدلية صلبة ضد أى غرض لوضع نظرية. وعليه ما هو تبرير ذلك أو أى اقتراب آخر من نظرية عن المسرح؟ يطرح هذا Patrice Pavis بوضوح:

أما بخصوص ناس المسرح، فنادرا أستخدم التحليلات، إما بسبب الخوف من السهد، من خوف غير محدد للنظرية أو ضد العقلانية الأولية، أو بسبب عدم الاهتمام أو لأنعدام الوقت والفضول. لا تركز القضية على معرفة كيف يجذبها نحو نظرياتها، بل- هدنة من التواضع- من معرفة كيف ستمارس نظرياتها تأثيراً حول ممارستها، بالطريقة نفسها التى أثارت ممارستها نظرياتها ( ٢٠٠٠ : ٤٠ ).

ننتقل من افتراضين:الأول، ان وصف الحالة ينتج مخالفاً للقاعدة:لا يوجد فن آخر يثير مقاومة للنظرية اليوم. الثانى، ان هذا الخروج عن القياس عرضى. الاستثناء أو الخروج عن القياس يعلن بطرق عديدة (لقد أبرزنا البعض:التأخر، نقص التوحد والتقدم فى وضع نظرية مسرحية، ريبة المهنيين، التفابير للممارسات وعدم الثبات لهدف الدراسة، إلخ). مما يؤثر علينا، نحدد مانيفستو آخر لهذا الخروج عن القياس:الفصل بين الدراسات الأكاديمية، من جانب، والأبحاث والأفكار المنجزة من المجددين الأكثر أهمية للفن المسرحى خلال القرن العشرين، من جانب آخر. الملفت للنظر المسافة (هوة تقريبا) الموجودة بين هذين المجالين للبحث. سيكفى إثبات بسيط لتأكيد. نادرا ما تستشهد الدراسات الأكاديمية أو تعلق على نصوص مكتوبة من قبل رجال مسرحيين معترف بهم، وفى الوقت نفسه لقد حثوا على تقنيات وممارسات جديدة ، أنجزت تفكيراً



مسرحياً ذا اهتمام نظري غير قابل للجدل. بدورهم، أثار هؤلاء المجددون انتباهاً قليلاً أو معدوماً للدراسات النظرية المتحققة في بيئات جامعية أو علمية حول نظم مرتبطة، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بفنهم. اللغة والمفاهيم المستخدمة من قبل البعض-النظريين-بليدة وغير مجدية بالنسبة للآخرين-الممارسين أو البرجماتيين-. يعتبر الأول معجماً وتفكير الثانی، على النقيض، كعبث، غير دقيق، تعوقه الذاتية. يوجد هنا عدم تواصل مؤسف مليئ بعدم الفهم المتبادل، الكاشف لتناقضات أكثر عمومية. نصل هكذا الى تفكير ثان: اعتبار هذا الموقف الشاذ كعرض.

نقول ان الموقف الحالي للدراسات النظرية عن المسرح عرضي وعلى هذا النحو، يدفعنا إلى البحث عن تفسيرات ستحملنا مباشرة إلى المشكلات المركزية للنظرية، بدءاً من الصعوبات المرتبطة بتحديد هدف الدراسة نفسه. أيضاً علينا ربط هذه العوائق بالحالة الحالية للممارسة المسرحية، التي يبدو تأثيرها(وساطة، تحديد، تفاعل) على الدراسات النظرية شرطاً يؤثر على القصد نفسه لأي اقتراب من نظرية عن المسرح.

عرض، لذلك، للصعوبات التي يقدمها هدف الدراسة وتحليل الممارسة، وأيضاً للتأثير الذي، في تطور التفكير المسرحي، له سلسلة من الافتراضات المفهومية تلوث وتصعب ذلك التفكير النقدي. نحن نشير إلى افتراضات نظرية عامة تشربت بالممارسة الحالية وبالكيفية التي يدمج فيها التفكير حول المسرح نفسه. توضيح هذه الافتراضات، في حالتنا، شرط أبيضتمولوجي وتفسيري في نفس الوقت، بالقياس بأنه يحدد في جزء كبير الصلاحية النظرية للنتائج التي نتوصل

اليها ونفعيتها لها نفسها.

ما نرغب في إظهاره، هو أننا نجد، خلف هذا الموقف الشاذ للدراسات عن النظرية المسرحية، مشكلات تؤثر على مبادئ ومقترحات عامة ليكون تناولها مسبقاً أمراً حتمياً، لكنها، في الوقت نفسه، لا تستطيع أن تكون حازمة بل تدخلنا في موضوع وغرض هذا العمل نفسه. كذلك، سيكون من الضروري على الحد الأدنى وصف ميكانيزمات التعارض اللغوي، ذي الصلة الدلالية-الأبيستمولوجية أو المعرفية، مع ما نجده في كل خطوة بمجرد أن نحاول التقدم نحو توضيح للأفراض الأساسية التي ستستطيع تدعيم نظرية مسرحية. تقودنا الصلة المجردة والتنوع للعديد من المفاهيم التي نتحرك بها، في الدراسات المنهجية مثلما في المناقشات اليومية، إلى افتراض محتوى دلالي يكون في العديد من الأحيان مشوش وغامض، عدم الدقة التي لا تحل، كما يحدث عادة في حالات أخرى حيث نستخدمها، من خلال السياقات الخطابية والوضعية. بعض هذه التفرعات الثنائية الاصطلاحية الأكثر تأثيراً هي:

فن / علم، نظرية / ممارسة، موضوعي / ذاتي، حقيقة / حرية، مسرح / حياة، جمال / قبح.

تعمل هذه المتناقضات كحالات معرفية لقوة غير عادية، حيث أنها تحدد مخططات ذهنية، عادات تفسيرية، شبكات من الذاكرة والتلقائية الأنفعالية ذات تحكم شديد الصعوبة. تعمل مثل أقطاب للجذب لأي معطيات معلوماتية جديدة، وفي الوقت نفسه تعمل "لتخزين" أفكار ومعلومات من كل نوع، تضع نظاماً معين

فى ذاكرتنا أو فى مجموعة المعارف، لكنها تبسط المشكلات والتفكير بأفراط. نستطيع بشكل دائم تقريبا ان نجد دليلاً على أهمية تلك المتناقضات الثنائية خلف أى مناقشة أو خلاف، ليس بين الفنانين فقط، بل فى العديد من مناقشات الخبراء الأكاديميين. إنها هذه الافتراضات (أو شبكة براديجماتية أساسية) الثقافية والمعرفية، التى تؤثر أكثر فى الحفاظ على وضعيات مغلقة يكون تحليلها منتجا أكثر بطريقة عقلانية، بقدر ما يوقظ كل نوع من مقاومات مولدة، بالتأكيد، ليس فقط عن الأهمية التى نمنحها لها ذاتيا، بل عن المكان البنىوى الذى تشغله كعناصر من التماسك والأنتاج ذات التماسك الدلالى. التصدى لها هو إثارة تناقض معرفى لا يمكن تجنبه لنتائج غير متوقعة. أمر مفروغ منه، على النقيض، هو الحكم علينا بالأظلام وعدم التواصل. أيضا لابد وان تصل الوظيفة النقدية إلى ما وراء الحقيقة أو النطاق المفهومى بشكل تدريجى ووضع بعض الأفكار العامة فى تواصل مع أخرى. لا يتعلق الأمر ببناء "نطاق نظرى عام"، بل بإعلان أية النظريات تبدو لنا خاطئة وأيها نعتبرها أكثر إفسادا وعدم ملائمة من أجل تحليل ومعرفة أفضل للمسرح.

ليس غريبا هذا الأصرار على توضيح التعقيد الخطابى لهذه التفرعات الثنائية، مثلما سنرى، لموضوع وهدف هذه الدراسة، اذ أنها ستجبرنا على أن نثبت فى كل خطوة كيف تؤثر هذه الافتراضات الذهنية على فكرة النظرية المسرحية نفسها، على محتواها ونفعيتها. هذا هو ما يسميه Octave Mannoni تنقية هدف الدراسة.



فى الجزء الأول لدراستنا، بمجرد تحليل تأثير كل هذه المفاهيم- والنظريات التى تدعمها- على المسرح، سندخل بالكامل فى محاولة وضع نظرية مسرحية، من تعريف المسرح حتى تحليل عناصره ومكوناته الأساسية. سيكون ضروريا، فى هذا المستوى الثانى، أن نضع فى اعتبارنا الأفكار والاقتراحات النظرية التى وضعت حتى اليوم موضحين تماسكها وأنتاجيتها النظرية والتطبيقية، هكذا مثل الحدود والأخطاء الأكثر شيوعا التى تتضمنها بعض من هذه النظريات والدراسات. لقد تخلت، بالرغم من ذلك، عن عمل تقييمات عامة حول نظريات أو كتاب، واقتصرت على معارضة اثباتاتى بتأكيدات الكتاب الأكثر أهمية فى كل حالة، من أجل تعزيز، دحض، إتمام أو إيضاح أكبر لوضعيتى، أكثر من معارضة أفكار الآخرين. لذلك، ليس الغرض، الجدل أو استهجان آراء أو نظريات أخرى، وهو ما سيتطلب أحكاماً عامة ومؤهلات أكثر ضبطا وسيبتعد عن هدف هذا العمل. من جانب آخر، لا توجد حتى الآن، إعدادات عامة، نظريات عامة متماسكة، كما لو أننا نستطيع معارضة نظام نظرى بآخر. لا يعنى هذا أن أفكارنا لن تكون مدينة لكل ما فكر فيه مسبقا الآخرون، بل على النقيض، بدون أفكارهم واكتشافاتهم سيكون من المستحيل الإعداد للنظرية التى نقدمها هنا.

أخيرا، سنتصدى فى الجزء الثالث لدراسة المظاهر الأساسية للعمل المسرحى، ليس بفرض تقديم أى نموذج من التحليل، بل بالأحرى حتى نظهر إمكانية ذلك التحليل. من خلال هذا المسار أعتقد أننا تمكنا من تأسيس القواعد للدراسة الموضوعية والمنهجية للمسرح، معتبرين إياها كهدف علمى على المستوى نفسه أى هدف آخر، كما هو الأدب، التاريخ أو الفن، حقائق جميعها على قدم

المساواة مخترقة ومدعمة بتطبيقات، مؤسسات، عقائد وتجارب ذاتية ذات تحليل شديد الصعوبة والتوضيح ، وبالرغم من ذلك، توجد عنها نظريات ودراسات وافية ، صحيحة ونافعة معترف بها<sup>(٥)</sup>.

## الهوامش

- ١- يدرج هذا العمل داخل مشروع الجامعة الوطنية للتعليم عن بعد، حول الدراسات المسرحية، التي أنجزت، تحت إشراف الدكتور Jose Romera Castillo، في مركز بحث السيمبوتيقية الأدبية، المسرحية والتكنولوجيا الحديثة، والتي كانت مقدمة كأطروحة للدكتوراه، تحت إشراف الدكتور Francisco Guitierrez CarbJO.
- ٢- تقدمت الشكلية الروسية ودائرة براغ من خلال دراسة الشعر واللغة الشعرية نحو السرد، لكنهما بالكاد توغلا في تحليل النص الدرامي وأقل في المرض المسرحي، باستثناء مجموعة صغيرة من الكتاب نستطيع اعتبارهم الرواد الحقيقيين للنظرية المسرحية المعاصرة: O.Zicht ? J.Mukarovski ? R.Ingarden ? J.Veltruski ? P.G.Bogatyrev انظر. (84- 65 : 1997 a Bobes Naves حتى اليوم، تخصص المقالات عن النظرية الأدبية عادة بعض الصفحات الهامشية إلى الدراسة، ليس عن المسرح، بل عن النص الدرامي. هذه حقيقة لافتة للنظر، إذ أنه على الأقل نصف الأدب العالمي الأكثر شهرة هو أدب درامي، منذ سوفوكليس حتى لوركا، مروراً ببيلاوتو، لوبي، كالديرون، شكسبير، جوتة، راسين، موليير، براندلو، تشيكوف أونيمكو، على سبيل المثال لا الحصر.
- ٣- من أجل دراسة أدوات التحليل - لإعادة بناء المرض المسرحي، أنظر ب. بافيس (٢٠٠٠: ٤٥- ٦٥)
- ٤- كتب ب. بروك نصين، بعيداً عن أي تمحيص أكاديمي، علينا اعتبارهما نظريتين: المكان الخالي (١٩٧٢) والباب المفتوح (١٩٩٤). ربما أراد أن يقول لنا أنه لا يعتقد في - وعليه لا يتبع - أية نظرية، منهج أو تقنية محددة في عمله (بافتراض الوفرة الحالية والأختلاط للتقنيات المسرحية)، وهو ما لا يعني ترك كل نظرية. فلا شيء أكثر عملية، بالرغم من ذلك، من نظرية جيدة.
- ٥- القانون العلمي للدراسات الأدبية - الذي نسترجعه هنا أيضاً من أجل المسرح - كان معترف به منذ فترة توجد نظرية أدبية نستطيع أن نطبق عليها الخصائص التي يقرها Mario Bunge في العلم الواقعية، التي تتخطى الأحداث، تحليلية، تواصلية، منهجية، نظامية، عامة، تفسيرية، تكتنية، مفتوحة، نافعة، واضحة ومتخصصة. انظر J.Romera Castillo (1998 : 65- 70).





**الجزء الأول**  
**مفاهيم عامة**  
**تحديد المجال النظرى**





بات أمرا حتميا فى أية مناقشة حول المسرح، بعيدا عن طبيعة المنتدى أو المستوى الثقافى للمشاركين، أن ينتهى الأمر بالتحدث عن أى شئ فيما عدا الغرض الأولى للمناقشة: المسرح، مزاويلته، محتواه، تأثيراته. تماما كما يحدث فى الدراسات حول المسرح، حيث يسهل إدراك أن بعضها لا يبعد دوماً فقط عن الهدف والغرض المعلن فى عناوينها، بل أنها تضع نظريات تصلح أيضا للرواية، كرموز إشارات المرور، فلسفة الفن، التاريخ السياسى أو علم اجتماع العادات. لا يجب أن ننسب السطحية التى تنزلق بها المناقشة والتفكير المسرحى نحو قضايا وموضوعات عامة أو تماسية فقط إلى قصور أو انعدام المنافسة بين الدارسين أو المشاركين، بل إلى اتجاه، نستطيع أن نقول، "إنه طبيعى"، يكشف إحدى خصائص المسرح: علاقته الحميمة مع النظام الاجتماعى والرمزى، وصلته الوطيدة بالعديد من القلائل، المشكلات والجداول الذهنية ذات الطبيعة العامة، فردية وجماعية. هذا الاتجاه للخروج "من هناك"، للتجاوز، وللتدخل فى كل ما هو عقائدى وإنسانى، يوضح لنا حاجة المسرح إلى (وأىضا، أية نظرية يرغب فى "وضعها") توضيح مكانه الخاص، تحديد مكانه فى العالم - فى النظام الاجتماعى والرمزى - كممارسة وكمؤسسة، وكمكان للتلاقى والمناقشة، كمصدر للمتعة والمعرفة. يصاب المسرح بالعدوى من كل شئ لأنه يريد التدخل فى كل شئ؛ ولأنه نفسه حقل (مكان، زمان) من الممكن أن يمثل (إعادة إنتاج، الاستقبال، الاحتواء) كل شئ تقريبا. نقول كل شئ تقريبا لأنه فى الحقيقة ليس للمسرح حدود محددة مسبقا، لا بالنسبة إلى الصيغ الجمالية، العلامات، أو الرموز التى من الممكن أن تستخدم فيه أو تتولد منه، ولا بالنسبة إلى الموضوعات، المشكلات أو المحتويات التى يمكن تقديمها على المسرح من خلاله. ما هو مسرحى مبنى ومتجاوز باستمرار بما

يفوق حدود المسرح. يخلق المسرح حقيقة ذاتية، لكن هذه الحقيقة تركب، وتشاهد، وتتأول من الخارج ونحو الخارج دائما .

يجبرنا التيسير مسبقا، فى التفكير المسرحى، إلى اللجوء إلى أفكار ذات خصائص عامة، ومفاهيم مجردة تتنظم لتكون مقدمات بسيطة، على تحليل المحتوى والمعنى لهذه الاستدعاءات المعرفية التى تستلزم باتجاهها نحو التعميم المطلق، التدخل فى تطور العديد من المناقشات النقدية، وغير النقدية. سنرى أن الاستخدام المتكرر لسلسلة من التفرعات الثائية ذات التصورات المستبعدة يأتى محددًا بمعتقدات، أفكار ونظريات متعارضة نوعا، وهو ما يحمل المناقشة - ربما - إلى مناطق ذات "استثناءات ذاتية" حيث لا يمكن تقديم التفكير النقدى لأن الخطاب ينغلق حول نفسه. وحتى يتم تحرير التفكير من ذلك الاتجاه المحمى ذاتيا، ليس هناك أفضل من تذكر كلمات "كارل بوبر" حول هذه "الفلسفة الخاصة" ( مجموعة مختزلة من القضايا النظرية)، والتى رغم ذلك ذات تأثير بالغ الخطورة: "وسواء كنا على وعى بذلك أم لا فلدينا جميعا فلسفة خاصة هينة. ورغم ذلك قد يكون لها تأثير مدمر على أفعالنا وحياتنا، مما يجعل من الضرورى محاولة تحسينها بواسطة النقد". ( ١٩٨٢ : ٤٢ )

لذلك فنحن بحاجة إلى تحديد المجال النظرى لدراستنا بواسطة التحليل لمواقف محددة وأفكار كالتى تتأسس على الغموض أو التصميم لسلسلة من المفاهيم ذات الاستخدام المتكرر والحتمى، كمفاهيم الموضوعية، العلم، الفن، النظرية، الممارسة، الجمال، الحرية أو الحقيقة، التى تستفد فى نوايات حقيقية تقاوم وضع نظرية نقدية للمسرح. لذلك فنحن بحاجة إلى هذا الإيضاح لتثبيت

أسس النظرية الحقيقية، وجعلها مترابطة لوضعها فى مجال فلسفى ومعرفى مناسب. نحن لا نتطلع، بالرغم من ذلك، إلى حمل المناقشة إلى مجال تعريف المفاهيم، لتفادى المناقشات الاصطلاحية، العقيمة تقريبا دوماً<sup>(١)</sup>. أيضا لا يتعلق الأمر بحل مشكلات لفظية أو دلالية، بل باكتشاف أفكار ونظريات ضمنية منزوية فى استخدام مبهم للكلمات والمفاهيم . وكما أكد جيدا "بوبر"، لا يمكن أن تكون الأفكار حقيقية ولا باطلة، وإنما التعبيرات والقضايا ( ١٩٩٢ : ١٢١). لهذا فنحن لا نناقش الكلمات بل النظريات والجدليات اللذين تكونهما كلمات محددة.

## ١- الفن مقابل العلم

ابتداءً من القرن الثامن عشر- مرورا بالفترة الكبيرة لعصر النهضة والباروك، ومع هجوم التجريبية\* والوضعية كنظريات للدراسات العلمية - كان الفن يتقهقر فى دائرة طموحاته، فاقتدا مكانته الاجتماعية، حتى يفسح المجال ليحتل العلم مكان المعرفة والعقل والحقيقة، كأساس للتقدم والنظام الاجتماعى. وتحتم على الفن تحديد نطاق واضح، ليس منفصلا عن العلم، بل معرفا بتناقضه معه. ولقد وصلت هذه العملية إلى ذروتها القصوى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين برد فعل معاكس لعقلانية الحداثة والطلعية.

---

\* يعنى مصطلح التجريبية هنا التوجه الفلسفى المعروف بـ Empiricism وترجم غالباً بالفلسفة الأبيريقية حتى لا يحدث خلط بينها وبين مصطلح Escperimentatiom، وهى تؤمن بأن مصدر المعرفة الإنسانية الوحيد هو الحواس والخبرة العملية، لاغية وجود أية أفكار فطرية أو معرفة سابقة على الخبرة العملية (المراجع).



ولم يختلف الانفصال بين الفن والعلم أثناء القرن العشرين فقط، بل تدعم أيضا. وبالرغم من ذلك، منذ نهاية الثلث الأخير من القرن العشرين ناقشت مجالات جديدة، وبخاصة في الحقل العلمى والفلسفة، هذا التناقض الحاسم. فقد بعد العلم الحالى جدا عن الحرية التجريبية، وعن الوضعية والمفهوم الميكانيكى والنيوتونى. الذى بدأ مسيرته الحديثة بنظرية النسبية والفيزياء الكمية، من بين الآخرين، لم تحدث ثورة بالكامل فى الفيزياء فقط بل فى كل العلم وخطوة بخطوة، أيضا، فى الفكر وأسس النظرية المعرفية التى تبنى عليها العلوم والمعرفة. فلسفة الظاهراتية، من جانبها، جلبت إلى مجال العلوم البشرية والاجتماعية بعضا من التوابع التى وضعها النموذج العلمى الجديد فى التداول.

لا يزال الفن بعيدا عن العلم، مستمرا فى النظر برؤية، مع ذلك، إلى أى تطبيق للمناهج العلمية فى نطاق الإبداع أو التأويل للأعمال الفنية. وعلى النقيض، فإن العلم، أكثر جرأة فى هذا السياق، يمتد اليوم لصيغ تحتك بقضايا وروى قريبة من الفن. بأسلوب أكثر انفتاحا وتوظيفا فى كل مرة، لا يخلف ظهره إلى أكثر النظريات غرابة، مثبتا أن الحقيقة تواصل كونها مصدرا حتميا لمعارف جديدة. وتتقدم اليوم تجارب ومشاريع لم يتم الانتباه إليها كثيرا، ليست مستحيلة بالفعل بل غير صائبة أو مجردة من المعنى، لتوسع رؤيتنا للعالم، وتجبرنا على هجر الكثير من معتقداتنا الراسخة. فقد بدأ التحيز غير العلمى من خلال وجهة نظر نظرية، فى افتقار الجوهر (٢) .

ومن جانبه فقد تخلق العلم عن مفهوم الحقيقة كوجود موضوعى مطلق، وعن التوحد، وعن الوضعية كضمانات معرفية حتى يفتح على مفاهيم أكثر قربا من

تلك التى يدافع الفن عنها منذ تجربة الذاتية والتعددية التأويلية. داخل نظام الفروع الإدراكية والأكاديمية، اعتبرت التفرقة القديمة بين العلوم والآداب، علوم بشرية وعلوم طبيعية، عديمة الجوهر: "العلوم البشرية والعلوم ليست منفصلة بتقسيم معرفى لا يمكن اجتيازه (...). إن الأدباء والعلماء يفسرون أشياء مختلفة ويصنفون مقترحات مختلفة لكنهم يفهمون بالطريقة نفسها". Armstrong:1992:44-43.

يؤكد الكاتب نفسه فيما بعد: العلم مثل النقد الأدبى بهما تعددية، فى المجالين "الحقيقة"هى مجموعة متعددة من الحقائق (...). تعريف العلم بالمعرفة والفن بالقيمة يبسط الآداب أيضا. الأعمال الفنية ليست فقط تجسيدا لقيمة، لكنها أيضا طرقا للمعرفة قد تشكل تهديدا لما ألفنا من نماذج حتى نفهم العالم. كما يشير "Nelson Goodman لا يجب أن نأخذ الفنون بجدية أقل من العلوم كوسيلة للاكتشاف، وللإبداع ولاتساع المعرفة". (١٩٩٢: ٥٢-٥٩)

لقد ترك العلم، عند استقراره فوق هذه المبادئ الجديدة، الفن بدون براهين صالحة ليعارضه. إن الفن بحاجة إلى إعادة تعريف مجاله الخاص . فالثورة المعرفية للعلم تؤثر عليه بطريقة مباشرة بحيث لا يستطيع الاستمرار فى الحفاظ على استهائته المتعالية للمعرفة التى إذا لم تنته بداخل مقدماتها فلن تعارضها. يستطيع الفن، بالإضافة إلى ذلك، أن يجد فى العلم مصدرا خصبا لألهام أو لتحفيز إبداعه الخاص، وقد أصبح التقسيم الثنائى القديم غير مجدٍ. فالتناقض فن/علم يجب وأن يتحول إلى تفاعل. لا يتعلق الأمر بإلغاء التفرقة بين نشاط وآخر بين حالة وأخرى من حالات الاقتراب من الحقيقة، التى تؤدى وظائف

محددة بل بتسهيل التبادل المنتج، والتقارب الخصب.

الفن تجربة ذاتية، لكنه أيضا معرفة موضوعية. إنه إبداع وتجربة فردية، لكنه أيضا نتاج ذاتية جماعية ومناقض للتفسير المقولب. لا يهتم القيمة فقط بل الحقيقة أيضا. يريد الفن ألا تتفصل الحقيقة عن القيمة، عن الجمال، والمتعة، إنه بحاجة إلى الذاتية لكن هذا لا يعنى أن عليه أن يتوحد مع المذهب الذاتي. إنه يخلق حقيقة ذاتية لكنه أيضا يطمح إلى تغيير الوعى وتحويل العالم.

وجد "بوبر" تشابها بين الفن والعلم مؤسسا على وجود نشاط عام فى هذين المجالين الخاصين بالإبداع الإنسانى: "ربما لا يغيب عنا رؤية أن الفنانين مثل العلماء يستخدمون فى الواقع منهج التجربة والخطأ" (١٩٨٢: ٢٣٤) وهذا يعنى، المنهج العلمى، وهو "منهج الحدس الجريء والفتن المتبوع بمحاولات صارمة لتفنيدها" (١٩٨٢: ٨٣) لهذا كله فإن الحديث حول الانفصال بين العلوم والآداب يبدو مشكلة مصطنعة:

ولقد كان تطور الاختلافات بين العلم والأدب لفترة طويلة من الزمن صحيحة انتهت بتحويلها إلى دعاية. فالاثان يمارسان منهج حل المشكلات، منهج التكهّن والدحض الذى يستخدم بكثرة لإعادة بناء نص ممزق مثل بناء نظرية قريبة من النشاط الإشعاعى (١٩٨٢ : ١٧٥).

لكن التأكيد اللافت للنظر من "بوبر" هو "بعد كل شئ، أن العلم ليس أكثر من كونه فرعاً من الأدب" (١٩٨٢ : ١٧٤). لا يقول إن الأدب جزء من العلم، والذى سيبدو أكثر تناسقا مع تفكيره، بل إن العلم فرع من شجرة الأدب. الأمر هكذا

لأن العلم الحالى والمنهج العلمى بصفة عامة يلعب دوره من خلال خيال جرى. عمليات من التجارب، اقتراحات لنظريات "وهمية" (حيث لا يوجد لا تناقضات ولا تفنيد) إلخ، لكن أيضا لسبب آخر أساسى، لأن العلم مثل الفن يخلق منتجات، محتويات غرضية، والتي تتحول لتشكل جزءاً يسميه هو "العالم الثالث" (٢)، عن المعرفة الموضوعية، القائمة على وجه الخصوص على نظريات، مشكلات، مناقشات، وتفسيرات. لذلك لا يدرك الفن على أنه نشاط بسيط "للعالم ٢" (العمليات الذاتية الداخلية)، بل كنتاج أو حقائق موضوعية قابلة للمقارنة، فى هذا المعنى، بالنظريات أو المقترحات العلمية.

لهذا نظن أن المسرح لا يمكن أن يظل بعيداً عن تغيرات العالم الحالى ، عن إسهامات العلم والتحديات المعرفية الجديدة. فكلما أُرْجئ اندماجه فى عالم التفكير العلمى وكلما هرب من المعرفة والعلم الحالى إلى العلوم الإنسانية كلما ابتعد أكثر عن نفسه. سيكون أقل ثقة فى إيجاد مكان خاص ليس على الصعيد الرمزي فحسب، بل وفى المجال الخاص بالممارسات الفنية والمؤسسات الاجتماعية.

إن الأمر لا يتعلق بإنهاء التعارض بين العلم والفن، بل بجعل تفاعلهما ومواجهتهما منتجة. إن المسرح بحاجة إلى تشريع نظري يمنحه مكاناً فى ترتيب العلوم، فى تنظيم وتوزيع المعرفة. لا يتعدى هذا على صلاحية وحرية ممارسته، بل على العكس تماماً: سيتمنحه ثقة فى نفسه يفتقرها الآن.



لا يغيب عن أذهاننا أن الممارسة المسرحية صارت عقلانية، ليس من المناسب التخلي عن الحدس، التفكير المتشعب، التدفق الحر للإبداع أو حرية التأويل. فيكفى كونها غير عقلانية، تعلو من التحيزات المناقضة للنظريات مع الأخذ في الاعتبار التقدم العلمى (علم النفس، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، الأدب، علم اللغويات، باعتبارها أكثر العلوم قربا من الظاهرة المسرحية) حتى يجدد المسرح الرؤية والفكرة التى لديه عن نفسه، مستخدما أدوات نافعة يحل بها وقيم ممارسته الخاصة والتأثيرات التى يحدثها فى الجمهور. ليس المسرح كالفن، بحاجة إلى إعلان رفضه للعقل والعلم حتى يدافع عن أفكاره وطريقته فى التعبير، فى اختبار وتفسير العالم. العلم يحترم حالته الخاصة فى التنظيم وبناء الحقيقة. يستطيع الفن الإدراك أيضا ليس بمنظور العلم فقط، بل لما يستطيع أن يجلبه له، حتى يصل لفهم أفضل لنفسه ولما ينتجه. الفن (ممارسة وتجربة، عملية ومنتج) لا يمكن تفسيره بالعقل وحده، فليس كل ما لا يستطيع العقل تفسيره غير عقلانى، وليس ما لا يفسر هو نفسه الغير عقلانى. ببساطة يكون فى مجال آخر لا يستطيع الدخول إليه بواسطة العقل فقط، فهذا يتطلب نوعا آخر من الاقتراب.

وبالرغم من ذلك، يمكن تطبيق العقلانية والبحث عن المعرفة الموضوعية على المسرح، وبخاصة فى بناء نظرية درامية. يقتضى هذا استخدام وسائل معروفة الصلاحية، قادرة على إخراج المناقشة النقدية والتفكير من المغالطة والذاتية.

يوجد ثلاثة براهين للصلاحية مطبقة على المسرح - وهم ما يستخدمهم العلم وأنظمة أخرى لإقامة معايير عن "الموضوعية" - والتي من الممكن أن تخدمنا حتى نتعرف على التفسيرات المتعددة للنصوص والظواهر المدروسة من جانب ومن جانب آخر حتى نتجنب ذاتية ثنائية في تفسير هذه النصوص والظواهر نفسها، حيث يقول السيد "أرمسترونج" P.Armstrong شيئاً مناسباً للأدب يمكن تطبيقه تماماً على المسرح:

عقلانية التفسير الأدبي مصاغة من قبل براهين الصلاحية الثلاثة: الشمولية، الكفاءة، الذاتية الجماعية (...). هذه البراهين لا تستطيع ضمان صحة افتراض ما، لكنها أجل تحدد أنه من الجائز أن يكون للإدراك الأدبي تطلعات "عقلية" تمكن فرضياته من الالتحام، وإظهار فائدتها وتوحد جمهوره ( ١٩٩٢ : ٤٥-٤٦ )

دليل الشمولية يشير إلى كفاءة نص، افتراض أو نظرية لإنشاء كل متلاحم تتفاعل كل أجزائه بشكل مناسب، والذي يتضمن في تفسيره أو تأويله أكبر عدد ممكن من العناصر، المكونات أو الظواهر التي هي هدف الدراسة.

دليل الكفاءة يتكون من فحص وتحديد التأثيرات العملية أو الوظيفية لنظرية ما أو تفسير ما. لا تقاس الكفاءة بمعايير النفعية و"التطبيق المباشر" فقط، بل وبواسطة قدرة نظرية ما أو نص على خلق تصور عن نفسيهما فيما بعد، معلين الأهمية الخالصة الملائمة لهما من أجل "إثبات قدرتهما على تفسير الأحداث.

دليل الذاتية الجماعية ضرورى حتى تتجاوز دراسة، نص، أو عمل أدبى، أو نظرية، التقييم الذاتى الخالص وتحولها إلى صلاحية، أو قيمة عامة يستلزم التناقض وإرضاء مجتمع، لمجموعة كافية من الدارسين، القراء،المفسرين أو المشاهدين، حسب الأمور، من أجل "إضفاء الموضوعية" من خلال البيئية، فرضية، نص، عمل فنى أو نظرية. عندما نتحدث عن الذاتية الداخلية فنحن لا نشير إلى أية طائفة، اتحاد صوفى أو تجربة داخلية مشتركة. إن الأمر يتعلق ببساطة بإخضاع قضية ، رأى أو ادعاء إلى المعرفة العامة بطريقة تمكن المهتمين الآخرين من الاشتراك فى المناقشة، فى التجربة وتقدير التأثيرات، أو النتائج النظرية والتطبيقية لافتراض ما.

من الممكن أن تخضع أية دراسة أو تفسير للمسرح إلى براهين الصلاحية الثلاثة هذه. وقد أوليناهم اهتماما شديدا فى حالتنا فى كل لحظة بهدف تزويد تأكيداتنا بقاعدة صلبة.

لهذا فإن الفن والعلم شكلان مختلفان من أشكال المعرفة والتفسير للعالم، لكن لا يبتعد الواحد عن الآخر. إن فصلهما شديد الأهمية لإنشاء جسور للاتصال والتفاعل بينهما.إنهما لا يختلفان لأن أحدهما - العلم - موضوعى، نافع، عقلانى والآخر- الفن - ذاتى،غير مجدٍ غير عقلانى. فكل واحد يعرف مضماره الخاص من "المنفعة": العلم، باتصاله بالاحتياجات الأساسية المادية وبالمعرفة الموضوعية، الفن، بدوافع واحتياجات نظام آخر<sup>(٤)</sup> .

الفن، من جانب، يجعلنا نتفادى هذيان العلم فى محاولته لاختزال العالم إلى صيغ ونظريات قد تصبح ضارة بشكل مطلق فى ظل "الحقيقة"<sup>(٥)</sup> . تماما مثل العلم من الممكن أن يقدم مقاومة محدودة فى مواجهة هذيان الفن الذى فى ظل "حقيقته" يحاول أن يحول التجربة الإنسانية إلى فوضى تامة، أنانية ذاتية أو سوق متوحش. ليس كل من الفن والعلم بريئاً ، فلهما تأثيرات حقيقية حول المجتمع والعالم الذى نعيش فيه، والذى لن نستطيع تقييمه داخليا أبداً، تجاه ما علينا التمسك به دائماً، موقف نقدى ومتفتح فى الوقت نفسه. لا الإيمان والثقة العمياء فى العلم والتقنيات كما يسوق له دعائيا اليوم بشكل مكثف، ولا الإعجاب والخضوع المفتون أمام أى إعلان فنى. نحن بحاجة شديدة للفن كحاجتنا للعلم، لكن تطورهما وإثمارهما ليسا مرتبطين بموقف نقدى ثابت، بل على العكس. عندما يتحول العلم أو الفن إلى أيديولوجيات مغلقة، بمزاعم ذات حقيقة مطلقة (العلم موضوعى، الفن ذاتى) يفقدان كل معنى ويناقضان طبيعتهما الخاصة: توسيع، من خلال الإبداع والنقد، محيط ما هو إنسانى، معرفة العالم والاستمتاع بالحياة. كتب الفونسوساسترى Alfonso Sastre يقول : كما نرى، توجد جسور مقبولة بين العلم والفن، جليلة بالنظرة المتيقظة والمتعمقة، لن نلاحظها إذا حبسنا أنفسنا كل فى عالمه: الفنانون من هنا، العلماء من هناك. بالنسبة لى ( ...). أحب أن أرى علماء من فروع مختلفة (وليس من العلوم الاجتماعية فقط) فى اجتماعاتنا ومؤتمراتنا الفنية. ( ٢٠٠٠ : ١٤٥ )

على أية نظرية خاصة بالمسرح أن تفتح تلك الجسور حتى تتداول معلومة خصبة وفكر من جانب إلى آخر، حتى تثرى التجربة الإنسانية وتجعل المجتمع



أكثر تفهماً، بكل ظواهره، متضمناً ما يخص المسرح، بشمولية وتواجد دائم.

## ٢- النظرية في مقابل التطبيق

يعد التناقض بين النظرية والتطبيق واحداً من الأبنية المنقسمة عليها، الأكثر "كثافة" وإرباكاً وحضوراً في أى أطروحة أو مناقشة حول الفن المسرحي. ومن المعتاد سماعه في المناقشات أو قراءته في النصوص أن المسرح "ليس نظرية، بل ممارسة". المواجهة نظرية/ممارسة واحدة مما يثير الاحتدام والنزاع بين أساتذة المسرح. سنشير الآن إلى واحدة من أكثر التصريحات إلفاً للنظر لهذه المواجهة: الفصل الجذري بين نظريات الفن الدرامي ومنفذين العمل أو العرض المسرحي، بينهم من "يطأون" المسرح ومن "يفكرون" حوله فقط.

لكن الافتراض المعرفي بعدم انسجام النظرية والممارسة يمتد إلى أنواع أخرى كثيرة، تحطم وتبرر كل شكل من عدم الاتفاق وسوء الفهم: الصيغة المسرحية أو التطبيق على المسرح، الحدس أو التكنيك، مواهب طبيعية أو عمل صارم، رأس أو قلب، إلخ (٦).

مثل حالة بنية التفريع الثنائي السابقة، نحن بحاجة إلى تحرير التناقض النموذجي النظرية ضد التطبيق، حتى نجعل الفرضية الجديدة منتجة وتضع في اعتبارها تفاعلها وروابطها المتبادلة.

يفترض التركيز الصحيح للمشكلة تأسيس مبادئ معرفية تؤثر، ليس فقط على المحيط الداخلي للنظرية، بل على علاقتها بالتطبيق ومرتبتيها الرمزية. إن

الممارسة تعد مستحيلة بلا فكر، وبالمنطق نفسه فليس هناك فكر بلا نظرية تدعمه. وإن تلك النظرية والتفكير سيكونان تلقائيان، لاشعوريان ومتناقضان قليلا أو على النقيض، سيؤثران النقد والإتقان مباشرة على التطبيق. ليس تفكيرنا وخريطتنا الذهنية ، والنظرية أبرياء أبدا بالنسبة إلى ما نفعل وكيف نفعله.

نحن "مدانون" على الدوام بالتفكير فى أفعالنا وتفسيرها، بتقييمها والحكم عليها. عند فعل هذا فنحن نساعد النظريات، التخطيطات العقلية، المبادئ الأكسيولوجية والنظريات المعرفية التى تتدرج تحت أشكال العقائد والأفكار، على التصرف ، القيادة، تحديد أفعالنا بطريقة لا يمكن تفاديها. بالرغم من ذلك، وكما أن هناك أشكالا كثيرة للممارسة، والتصرف، توجد أيضا صيغ عديدة للتفكير ووضع النظريات. يوجد تفكير عفوى وغير تحليلى، وآخر نقدى ومتقن، تفكير تأملى ونظرى، وآخر عملى وحيوى. عند تعميم التناقض النظرية/التطبيق، نبسط ونلغى العلاقات المعقدة بين التفكير والأداء. فى حالة المسرح، يؤثر هذا التبسيط مباشرة على تحديد وتعريف الهدف الخاص من الدراسة.

سبق وأن ذكرنا أنه توجد عناصر ملازمة، أهداف، تحول الحدث المسرحى إلى مادة ذات دراسة معقدة،كثيية، وتصعب ظهور نظرية مناسبة. ولقد كانت الصلة التاريخية الوثيقة للمسرح مع الأدب، بدورها سببا فى أن تكون الدراسات حول المسرح مستقلة دائما عن النظرية اللغوية والأدبية. لكن النظريات التقليدية ظهرت غير كافية لدراسة المسرح على أنه فن خاص. الثورة التى بدأت فى محيط تلك الأنظمة فى الحقب الأخيرة (السيموطيقيا، البراجماتية، جمالية الاستقبال، علم اللغويات النصية، على سبيل المثال) أيقظت اهتماما جديدا

لدراسة المسرح، لكن، كما سنرى، تواصل بلا تحديد لنطاق محدد للتحليل وما يقتضيه هذا حسب التشكيل والتمييز للنظرية نفسها.

السعى العلمى والأكاديمى ، من جانب آخر، لمحاولة "توقير" الدراسات عن المسرح، لإخراجها من الإغراق فى الذاتية ونقص التدقيق النظرى، كان سببا، رغم ذلك فى سوء الاستعمال للاصطلاحات التى تطبق وتستخدم بشدة فى مجال المسرح فقط. يجب أن نضيف إلى الاصطلاحات المربكة وعدم التطبيق السيميوطيقى للكثير من الاصطلاحات الجديدة كثرة الأساليب البلاغية المبهرجة، المستغلقة الفهم الغير ضرورية، مما يجعل الكثير من محاولات الاقتراب النظرية تفقد فى الطريق بدون أن تسبب ولا استمرارية فى البحث ولا أهتماما بين النظريات نفسها. بالإعراض عن النظرية، يجد المفسرون فى هذه النصوص البليدة التبرير لاستنكارهم ورفضهم لهجوم التفكير الأكاديمى والعلمى فى محيط يحترمونه لكفاءته الخاصة. لقد نبه "بوبر" إلى أن" البحث عن الحقيقة ممكن فقط إذا تحدثنا بصدق ووضوح، متفادين التعقيدات والتكنيكية الغير ضرورية. بالنسبة لى، البحث عن الصدق والشفافية واجب أخلاقى على كل المثقفين: عدم الشفافية خطأ والغرور جريمة" ( ١٩٨٢ : ٥١ ).

إن الإنعزال فى أبراج نظرية عاجية مؤذ جدا لبناء وتدعيم النظرية المسرحية مثل تحديد دراسات الأعمال، النصوص والعروض المادية، بدون محاولة تعميم وإعلاء التفكير إلى المحيط الخاص بالنظرية، والذى لن يكون هو نفسه أبدا كالخاص بالتاريخ، علم الاجتماع، علم النفس للعرض أو التحليل لظاهرة مسرحية ملموسة. يتجه المجال الخاص بالنظرية، حتى يكون صلبا ومتماسكا

داخليا، فى الوقت نفسه مما يجعل استخدامه وتطبيقه العملى ممكنا، إلى التركيب المناسب للمعرفة العملية والمجهود النظرى. كما قال "كوسيريو" Coseriu عن عالم اللغة، إنه يجب وأن يكون عالماً نباتياً وبستانياً معاً، وعلى عالم نظريات المسرح أن يضع نظرياته بناء على المعرفة للتطبيق المسرحى - فى حالتنا عن التنوع، تعددية الصيغ، الأنواع، التقنيات واستراتيجيات المسرح الحالى - مثل تحليل نقدى للنظريات المسرحية التى توضع حتى اليوم.

الخروج من الارتباك الذى تخضع له اليوم ليست الممارسة فقط بل جزء كبير من التحليل المسرحى، أحد العناصر التى تزيد من ضرورة بناء نظرية تعرف الوحدة، عن الصرامة الداخلية، التواصل مع عالم التطبيق، هو الشكل الوحيد لإثراء النظرية الحقيقية. لم تتطور النظريات أبداً على هامش الحتميات التاريخية والاجتماعية التى تنتجها. لقد أصبح المسرح اليوم فى حاجة أكثر من ذى قبل إلى التفكير فى ذاته ، فقد انهار جزء كبير من تطوره الخاص فى التشويش والارتباك الذى يعيش فيه المهنيين والجمهور نفسه. يوجد انزعاج عام نسبى، مؤسس على تجارب سلبية تحمل بالمثل إلى الاستسلام أو إلى التكرار الإجبارى للمذهب التجريبى، عندما لا تستسلم إلى المذاهب التجارية. إن التعايش المرتبك للصيغ، النصوص، القواميس، الجماليات المتغايرة والمتناقضة، الخاضعة أيضاً من قبل الجمهور نفسه العاجز عن التمييز، ليس دليلاً على الصلاحية والتعددية، بل على التشويش والاحتكار. المسرح، أكثر من كونه يحيا مدفوعاً بطاقته الخاصة، يبدو محتضراً، مداناً بالتكرار وبغياب الاهتمام العام. وكنتيجة لهذه الحالة من الأمور تأتى المغالاة فى النسبية والذاتية، كمؤشر نظرى وحيد .



أقام "آومستورنج" تفرقة هامة بين النظريات العالمية والمحلية من الممكن أن تساعدنا في توضيح المنظر العام الحالى للدراسات حول النظرية المسرحية وبالرغم من إمكانية وجود نظريات قد تكون متزامنة عالمية ومحلية، إلا أنه من المناسب الأخذ في الاعتبار الاختلاف بين هاتين البؤرتين:

المستوى العالمى والمحلى مستويان فكريان مختلفان، وأهمية تمييزهما تكمن فى أن بإمكان المستوى العالمى أن يكون نافعا فى توضيح الموضوعات التى تدور حولها المناقشة على المستوى المحلى، والشئ نفسه تفسر الظروف المحلية المعنى التطبيقى للاختيارات التى تناقش على المستوى العالمى ( ١٩٩٢ : ٦ )

تخدمنا هذه التفرقة فى تقييم نصوص النظريين المنبعثة من داخل المسرح، وربطهم بالدراسات الأكاديمية الناشئة فى بيئات جامعية. اعتاد الأوائل على استيعاب نظريات متحيزة شديدة التوافق مع التجربة الفعلية لمؤلفيها. وعلى النقيض، فإن النظرية العالمية، هى تجريد قادر على الاكتشاف بطريقة منظمة، كاملة، محكمة ومثبتة، لغرض دراستها. يساعد هذا فى أن، تبدو الأقوال الغير مفهومة، والتى لا تفسر لها، أو التى تدرك باضطراب، مترابطة البناء، تصف آليات وظائفها. لنحللها، علينا أن نكون قادرين على المرور من الكلية إلى أجزائها-المكونات والوظائف - ومن الجزء إلى الكل، صانعين تماسكا داخليا وتطابقا فى حالة المسرح، يجب وأن تفسر النظرية العالمية الإنتاج مثل تفسيرها لتلقى العمل، الظاهرة الفنية والحدث الاجتماعى، النص والعرض.

لكننا نصر على أن كل نظرية هي حدس أو افتراض فى البحث عن الحقيقة. ليس عن أية حقيقة، رغم ذلك، بل عن تلك التى تحل احتياجاتنا ومشاكلنا: "نحن لا نبحث عن الحقيقة فقط، نحن نذهب خلف الحقيقة الجذابة والمهمة، خلف النظريات التى تقدم الحل لمشكلات هامة" (Popper-1982:60). لهذا فان النظرية ليست بعيدة عن همومنا، وليست غير ملائمة بموقفها العملى. وحيث إننا لا نستطيع الاستغناء عن النظرية، إذ يستلزم كل فعل فيها مجموعة من التوقعات، بمعنى، عن نظريات حول العالم، وسيكون الأكثر تعقلا دائما "التفضيل للنظرية الأفضل تناقضا كقاعدة للفعل. (Popper-1982: 32)

لا يجب وأن يختلط الموقف العملى، رغم ذلك، بالتجريبية الحرة. من المعتاد تعريف التجريبية والوضعية برفض العقلانية الفكرية أو النظرية. بالرغم من ذلك، لا يوجد رصد تجريبي ليس موجه و"متأثر" بالنظرية. إن الأمر لا يتعلق فقط بطريقة الفهم (فمن الواضح أننا تعلمنا إدراك العالم بالطريقة التى ننتهجها)، بل وأيضا بتحديد مسبق بيولوجى أو بمعرفة فطرية: "كل الأعضاء الحسية تضم وراثيا نظريات مسبقة" (...). "كل كائن ولد بتوقعات أو سوابق من الممكن أن تعتبر كافتراض، كنوع من المعرفة الافتراضية" (...). (لندرك ونراقب) "يجب وأن نفكر فى مشكلة ملموسة نستطيع حلها بالملاحظة" (...). (اللغة نفسها) "متشعبة بالنظرية، والذى يتضمن بوضوح، تنقيح جذرى للتجريبية" (Popper-1982:75-238-239y40). إن التجريبية تحل جدال العلاقات بين النظرية والتطبيق بقضية خاطئة، تلك التى تتطلع إلى إلغاء الإدراك، والتحديد النظرى.

من كل ما سبق وأن ذكرنا، فإن كل نظرية مسرحية هي، بالضرورة، نظرية نقدية، ذات نتائج هامة حتمية أو بديهيات منطقية حول التطبيق.

### ٣- الموضوعية أم الذاتية: هنا الإشكالية

يشير ثالث التناقضات الهامة، والمؤسس من إحدى "عقد" تلك الشبكة البرجماتية التي نحيكها (ونستل خيوطها) في محيط الافتراضات المعرفية الأكثر تأثيرا في الخطاب المسرحي، إلى التقابل بين الموضوعية والذاتية، بين الموضوع والذات، المنظور الوضعي أم الذاتي. ولقد أتاح هذا التناقض، ذو الصور التعبيرية المتعددة، كما سنرى، المجال لإشاعة أو لإقرار علاقات سيموطيقية وبرجماتية (في السياق اللغوي) شديدة الاتساع، ومن هنا كان استخدامنا للفظ المناظر شبكة حتى نشير إلى بنية ووظيفة التقاسيم التي نحللها.

من بين العديد من التداعيات المتناقضة التي يستدعيها أو- يتجاوزها - التركيب وضعي/ ذاتي نستطيع أن نحدد بعضا، ذات خصائص عامة، له علاقة بتعريف أو ببناء المسرح نفسه: العلاقة بين الحقيقة (وضعي) والخيال (ذاتي)، بين جسد (وضعي) ووعي (ذاتي)، بين العلامة (وضعي) وتفسيرها (ذاتي)، بين نص (وضعي) وتلقيه (ذاتي)، بين محاولة العمل (وضعي) ومحاولة قراءته أو مشاهدته (ذاتي)، بين المحاكاة (وضعي) والفانتازيا (ذاتي)، بين تأويل محدود (وضعي) أو الاشتقاق اللانهائي للتفكيك (ذاتي) إلخ. من الممكن أن تستمر القائمة.

توضح لنا تلك القسمة للبنية الشبكية وضعى/ ذاتى تعقيدها الشديد وأهمية الحاجة إلى توضيحها. لا نستطيع التصدى هنا لكل واحدة من جميع المتناقضات المشار إليها. فسيظهر العديد منها على مدى هذا العمل. نريد الآن، رغم ذلك، صنع بعض من المعانى العامة التى تضع هذا التقسيم الثنائى العام فى مضمار فعال.

حتى نقرب بطريقة شاملة من موضوع العلاقات بين الذات والموضوع فتحن بحاجة إلى الاستعانة بثلاث نظريات حديثة - إحداهم فلسفية، والثانية علمية والأخرى سييسولوجية - تتفق على مبدأ أساسى: استحالة رسم حدود حاسمة بين الوضعية والذاتية، بين الفاعل والموضوع، بين الأنا والعالم. لا نشير إلى الفنونولوجية، النظرية الكمية ونظرية المعرفة الاجتماعية.

من النظام الفلسفى المعقد لأدموند هوسرل، مبتدع الظاهراتية، يثير أحد المفاهيم الأساسية اهتمامنا، الخاص بالتوقف أو الاختزال الفنونولوجى (١٩٩٣). بالنسبة لهوسرل : فان كل معرفة حقيضية للواقع - مؤسسة على أى علم أو نظام فلسفى يتطلع إلى المعرفة المطلقة - لا بد وأن تتطلق من الانفصال عن "الموقف الطبيعى" أى، عن الإدراك المعتاد للطبيعة، كذلك مثل انفصالها عن كل الآراء التى يحملها ذلك الإدراك معه. إيقاف العقل، وضع كل مفهوم بين الأقواس، بما فيه فكرة الأنا. وسيتعلق الأمر باستبدال التجربة الطبيعية بالتجربة الظاهراتية، برؤية أو تأمل مجرد للواقع من كل تفسير أو معنى أى من كل افتراض موضوعى سابق أو لاحق. وسيقود هذا النشاط، حول ركيزة الوضع الجديد، إلى معرفة أو إدراك مجرد للواقع، كنقطة انطلاق لأى استقصاء علمى أو فلسفى. بالنسبة



"لهوسرل" فإن التجربة المعرفية "مضللة" بالفعل: وعلينا إيقافها إذا أردنا إثبات أنها حقيقية. فى هذا الافتراض الفلسفى، على الفاعل، حتى يدرك العالم بموضوعية، أن يتجرد، ليس من ذاتيته فقط، بل من كل نظرية أو تفسير مسبق، متضمنا التفسير الذى تمدنا به الأحاسيس .

ومن جانبها، فقد نافست النظرية الكمية الفيزياء الكلاسيكية، وقد أصبحت اليوم القاعدة الأساسية لمفهوم العلماء عن حقيقة العالم المادى، وعن علاقتنا به. وكنظرية معارضة للحدس، فإن تأكيداتها تعتبر محيرة بالنسبة إلى نظرتنا العادية للحقيقة، التى تستمر باستطراد عميق فى انسياقها وراء المفهوم النيوتونى عن المادة والعالم. واليوم وكنتيجة لهذه النظرة الآلية للعالم فقد تغيرت فى طورها، ليس على المستوى النظرى فقط بل كأساس للتجريب العلمى والإنجازات التكنولوجية فى زماننا، التى يستحيل إنجازها من خلال الافتراضات القديمة حول تكوين المادة ، ونظام ودوران العالم.

انطلاقا من دراسة الفوتونات، تخبرنا النظرية الكمية أن التصور المحدود أو الميكانيكى عن الحقيقة (المؤسس حسب مضاهاة (أنالوج) حركة كرات البلياردو) لا يمكن حمايته، وأنه من غير الممكن تطبيقه على سلوك الجسيمات الذرية الثانوية. إذا كان أساس العالم كله المادة فهى الذرة وجسيماتها، تسلك الحقيقة طريقة مختلفة عما تعتاده مشاعرنا فى رؤيتها واكتشافها. إذا لم يكن من الممكن التكهن بسلوك الكترون - تحديد موقعه وحركته فى لحظة معطاء - فهذا يعنى أن الحقيقة كلها خاضعة لمبدأ من عدم التحديد أو عدم اليقين. حتى هذه النقطة فالوضع كالاتى، أنه يستحيل تصور الحقيقة من عالم "خارجى" بعيدا عن

ملاحظتنا. إن حقيقة العالم مرتبطة بشكل معقد جدا بإدراكنا لهذه الحقيقة. فمن المستحيل الفصل بين الحقيقة والوعي، أو من المستحيل تصور حقيقة بعيدا عن الوعي الذى لدينا عن تلك الحقيقة. أقول بطريقة أخرى: لا تستطيع الفيزياء تأكيد أى شئ حول ماهية العالم فعلا بل حول ما نلاحظه نحن فقط، وما نستطيع ملاحظته عن العالم الذرى الفرعى من أنه لا يتكهن به ذاتيا ومطموس المعالم، شئ نعرف بوجوده من ملاحظتنا فقط وليس لدينا أية طريقة لنعرف عما اذا كان موجودا هناك أو بعيدا عن لحظة ملاحظتنا. إن المفاهيم الأساسية للحقيقة، مثل الكتلة أو الطاقة، التجاذب أو الجاذبية الأرضية، ليست أكثر من مجردات تتفع فى عمل التنبؤات وإجراء الإحصاءات التى تربط ملاحظتنا. لكن ليست الطاقة ولا الجاذبية حقائق مرئية أو ملموسة. ونستطيع أن نؤكد الشئ نفسه عن العالم الذرى الفرعى. وكما يقول كلا من "براون وديفيد" P.Davies و "J.Brown y" بتتبع منطق النظرية الكمية حتى محصلتها النهائية، سيبدو الجزء الأكبر من العالم الفيزيقي مذابا فى فانتازيا من الظلال" ( ١٩٨٩ : ٤٦ ). نحن بعيدين جدا عن الفلسفة الوضعية أو الثقة العمياء الخاصة بنظرية المعرفة التقليدية.

تستخدم النظرية الاجتماعية مفهوم "المعرفة" حتى تشير إلى العمليات السيكلولوجية المشتركة فى إتقان المعرفة عن العالم. يحل علم الاجتماع المعرفى عمليات الإدراك، النسق والتفسير لأية معلومة ويربطها بالوسط الاجتماعى. حسنا، إذن فإن الفكرة الأساسية لهذه النظرية تقول : إن معرفتنا قائمة على التفاعل الاجتماعى بالكامل. نحن لا ندرك ونفسر الحقيقة ونوفقها مع بنيات

معرفية مسبقة فقط (مخططات، مفاهيم، عقائد، توقعات، إلخ) بل إن تلك البنيات محددة للغاية من قبل علاقاتنا الاجتماعية. إن الإدراك عملية فعالة، لعبت فيها الدوافع دورا أوليا أو مطلقا من العمليات البنائية الموجهة من قبل نماذج واحتياجات ذات صلة بسيرة بطبيعة أو قوة الدافع. إن الإدراك هو التفسير والتصنيف، أو ربما، الاختيار، التجانس وتحويل العديد من الدوافع الحسية إلى عالم من الأغراض والحقائق الثابتة. هذه العملية موجهة من قبل الاستشراك، بمعنى، الحاجة إلى اتحاد وتشكيل إدراكنا للعالم بذاتية بينية، في المعنى المزدوج "لإضفاء صيغة عامة" و"لتقبل" المعطى أو القائم بالفعل.

إن العالم الذى ندركه يوميا هو عالم مؤسس فعليا من الجميع ومن كل فرد منا أنطلاقا من الفهم الاجتماعى. إننا نتعلم الإحساس منذ ولادتنا، البناء وتفسير العالم بالطريقة التى ننتهجها. إن إدراكنا عن الآخرين، بخاصة، ليس عملية معرفية بل ثمرة عمليات الاستنتاج، الاختصاص، المخططات، الرسوم النمطية، الاتجاهات، العقائد، التوقعات والعواطف التى تتصرف كأوامر مدونة فى برنامج سابق. إن العقل متشبع بالتفاعل الاجتماعى. لهذا المكون أساس بيولوجى وتطورى. مثل الحيوانات المحبوسة ، لعنا أكثر الكائنات إدراكا وإحساسا، والأكثر ضعفا أو عطبا دفعة واحدة من خلال وجهة النظر الفيزيائية. لهذا فنحن أكثر الحيوانات اعتمادا على المشاركة الاجتماعية.

إدراكنا للعالم موجه من قبل طبيعتنا الاجتماعية، ولهذا شيدنا عالما مدركا ونفعيا، راسخا، يمكن التكهن به، وقياسه وإحصائه، صالحا للتفاعل الاجتماعى والبيئة، يشبه صخرة أكثر مما يشبه نهرا. Trancon 2000-54 ورغم ذلك

نرتاب فى الحقيقة، فى أنها تشبه نهرا أكثر مما تشبه صخرة، رغم أن الاثنين ، الصخرة والنهر، يكونان معا "شيئاً يوجد هنا وبالخارج" و"شيئاً نشيده نحن" نفسر ذلك الذى بالخارج. إن طريقتنا فى بناء وتفسير العالم الموضوعى والذاتى مدركة(٧).

ما الذى يمكن استنتاجه من هذا كله؟ إلى ماذا يقودنا التفكير فى هذه النظريات الثلاثة ؟ للوهلة الأولى، يبدو أن هذه النظريات لم تكن شيئاً آخر إلا تأكيداً على الذاتية والنسبية الأشد راديكالية. سيتلاشى العالم المنشود ويبقى فقط إدراكنا وتفسيرنا الذاتى . ورغم ذلك، لن يُستنتج شئ بالضرورة من هذه النظريات. لن تؤكد أن العالم لن يكون موضوعياً بل إن كل موضوعية لا تتفصل عن إدراكنا. لن تقول إن كل شئ سيصبح ذاتياً غير حقيقى، أو خيالياً، بل إننا لا نستطيع تحديد ولا تأكيد وجود عالم موضوعى بدون التدخل فى بناء تلك الموضوعية. ما تثبته هو أن العالم هو "ما نحسه" لكن "ليس فقط ما نحسه" ، ولا كيف نحسه بالضبط" بل إن كل إدراك هو فى الوقت نفسه تفسير. الطبيعة الأنطولوجية الأخيرة فى العالم تتسرب منا، لكننا لا نخترع الحقيقة بل نفسرها. إن الأمر لا يتعلق باستبدال الثقة فى الموضوع بعدم المصادقية فى الفاعل أو العكس. المفهوم الجديد للحقيقة وللعالم يتطلب منا أن نوحّد الموضوع والذات، وألا نمنح أحدهما موضوعية أكثر من الآخر، بل نربطهما فهما مستقلان بالتبادل. إن التحدى كبير، لأن طريقتنا المعتادة فى التفكير لا تتفق مع هذا المنهج المعرفى.



حتى نتحرك بكفاءة فى العالم فمن الضرورى أن نبسطه ونطابقه بمبدأ الاختزال والاقتصاد. هذا التصرف، مناسباً لحياتنا اليومية، ولن يكن هكذا، رغم ذلك، إذا كان هدفنا هو وضع نظرية بناء، طريقة لتحليل وتفسير حقيقة مجردة أو ظاهرة تعى بكيفية ما كل تعقيداتها.

لن يفهم أننا نحدد فى الفراغ أو أن هذه الأفكار العامة ستبعدنا عن هدف دراستنا. إن مشكلة العلاقات بين الذاتية والموضوعية تترج وتطرح بثبات فى كل الدراسات الحالية عن المسرح. فكر على سبيل المثال فى المناقشات حول الشخصية الملائمة والمستقلة للعمل المسرحى، أو على النقيض، التأكيد على استقلالها الكامل عن المتلقى (قارئ أو متفرج)، فى وجود أو عدم وجود مفهوم وحيد، موضوعى، للأعمال المسرحية على هامش تعددية التفسيرات التى يصنعها المتلقين عنها، إذا كان النقد المسرحى مفتقراً لكل تبرير أو معنى ليكون بالضرورة ذاتياً، أو إذا كان على النقيض يتأسس على معايير موضوعية، ويسعى إلى اكتشاف المفاهيم المقبولة للعمل، أو على الأقل حتى يرفض الغير مقبولة. إذا كان من الممكن أم لا إقامة معايير للصلاحيّة، للتماسك والاحتمال مؤسسة على موضوعية النص أو العرض أو على العكس، كل متلق حر فى أن يقيم أو يحل التطابق أو عدمه الذى يرغب فيه، إذا كان للنص والكاتب "حقوق" حول العمل أو العرض، أو لدى المخرج والممثلين فى ممارسة حريتهم الذاتية الإبداعية والمفسرة، الحق فى فرض "حقوقهم" على النص والعرض إذا كانت الكلمة والخطاب يتضمنان مغزى، صلة أو معنى تجدى فى التواصل، الفهم والاستيعاب أو على النقيض، يمكن تأويل المعنى والدلول دائماً فهما مصدراً لعدم التواصل وليس

بينهما أى توافق .

إغراء تحويل كل مناقشة إلى "صراع للذاتيات" ( ينشأ دائما من حالة مغلوبة، تعتمد بصفة عامة على حرية وجهة النظر الفردية) يهدد كل محاولة للتفكير والاتصال. إذا لم نتقاسم الافتراضات الأساسية المرتبطة بتوضيح للعلاقات بين ما هو موضوعى وما هو ذاتى، سينتج تقدم شديد الصعوبة نحو نظرية عامة مترابطة على الحد الأدنى.

نحن بحاجة إلى تقبل المبدأ العام، المؤسس على النظريات التى تتعرض للوضعية والذاتية، حتى وإن كانا منظورين مؤسسين على حقيقتين مختلفتين، إلا أنهما لا يستطيعان الانفصال، ومن المناسب إيجاد صيغ يترابط فيها الطرفان، ويتفاعلا، ويحددان ملحقاتهم المتبادلة، إذا أكدنا الحاجة إلى التفكير فى أن الموضوعى والذاتى متزامنان حتى نستطيع تحليل عمل فنى، إذا انطلقنا من هذه الزاوية، أقول : ستصبح العديد من المناقشات غير مجدية، وتكشف عن صفتها المتعصبة. لا مفهوم الإطلاقية ولا السببية لئديهما نفوذ اليوم فى نظرية ترغب فى البناء على أسس علمية. سيكون أى اختزال عقائدى، ولن يستطيع التعصب الاستناد على مبادئ عقلية. لا العدمية الذاتية، ولا فرض الحقيقة الموضوعية سيكونان ممكنان. للخروج من هذه الدائرة الفاسدة التفسير، التى تجمد كل تقدم فى التحليل والمناقشة، والتى تقود التناقض المعاكس بين الذاتية/ الموضوعية. ليس لدينا خيار آخر إلا إنشاء نماذج يحل فيها هذا التناقض، لا يلغيه أو يخففه فى مضمار مبهم وسط، بل يؤكد دفعة واحدة وجود هاتان الحقيقتان، والحاجة الى دمج و تفعيل المنظور المختلف الذى تفرضه كل واحدة منهما علينا. إن

التيسير الذى ، أمام أية صعوبة إدراكية، ننزلق به نحو الموضوعية أو الذاتية، دليل على الحاجة التى لدينا لندغم طريقة جديدة للتفكير والتى تتخلى عن التمازجية أو الانتقائية المذهبية والغير فعالة، مثل تخليها عن الحتمية أو الإنكار المتسرع للوضعيات الخاصة.

إن الاتجاه السائد اليوم، على النقيض من أوقات أخرى، يبدو أنه النسبية. لكن النسبية الحالية من الممكن أن تقودنا إلى الجمود النظرى والتقبل الخاضع للتشويش. "ب. "أرمسترونج" يتساءل: "هل يجب علينا الخضوع إلى النسبية، واعتبار أن كل التفسيرات متشابهة وبلا أهداف تسمح لنا بالاختيار من بينها؟ ألا توجد معايير للصواب لنفرق بين القراءات الصحيحة والخاطئة؟" ( ١٢: ١٩٩٢ ).

يصر النسبيون الراديكاليون ( ... ) . على أن أى نص يسمح بعدد غير متناهى من القراءات. فى تعبيراتهم المبالغة، تؤكد هذه الجدلية أن كل التفسيرات ستكون بالضرورة تفسيرات سيئة، وأنه من غير الممكن العثور داخل النص أواخرجه على أى معيار للشرعية التى تحدد قراءة ما على أنها "صحيحة" (Armstrong-1992:1)

لكن، كما يؤكد "أومبيرتو ايكو" Umberto Eco، فإن منظور النسبية الراديكالية (ذاتى) لا يمكن تقبله:

القول بأن نصاً ما يخلو بالقوة من الهدف لا يعنى أن كل فعل تفسيري من الممكن أن يكون له نهاية سعيدة. حتى التفكيكيين الأكثر راديكالية يتقبلون فكرة أنه توجد تفسيرات غير مقبولة ومحزنة. هذا يعنى أن النص المفسر يفرض

أغلا لا على مفسريه تتوافق حدود التفسير مع حقوق النص (الذى لا يرغب فى قول : إنها تتفق مع حقوق المؤلف) ( ٢٠٠٠ : ١٩ ).

تجبرنا الكلية الذاتية/ الموضوعية على أن نأخذ فى اعتبارنا دائما العلاقات بين الحتمية (الوضعية) للعمل أو النص والمسبقات (الذاتية) للمتلقى.

يشير هيدجر إلى أننا نستطيع فقط تفسير الشئ إذا اختبارناه مسبقا من خلال "رؤية مسبقة" (احتمال - مسبق) تشكل وتحدد سلما من المعانى التى يمكن استيعابها. فتحول تفسيراتنا هذه الاحتمالات إلى حقائق. هكذا إذن، فإن التفسير هو التوضيح (من خارج - التفسير ) لفهم مسبق مهد الطريق للأفعال الأكثر اكتمالا ، ووضوحا وصقلا للتحليل (Armstrong-1992:3-4 )

يتلاقى هذا الافتراض مع آراء فولفجانج إيسلر Wolfgang Iser ، أحد مؤسسى علم جمالية التلقى، بتكرار سيئ التفسير. العلاقة بين العمل والقارئ، بين موضوعية النص وذاتية التلقى، من غير الممكن استبعاد أى من المفهومين. إن مدلول العمل " وهم " ينتج من خلال العلاقة بين العمل والقارئ. على سبيل المثال، يضعا النص على اتصال مع المجهول، وليس مجرد تأكيد للتوقعات .

ينتج تأثير النص الأدبى من الاستدعاء الظاهر والرفض اللاحق لما هو معروف، وهو ما بدا فى البداية تأكيدا لأفكارنا يحملنا لرفضنا لها، وهكذا يساهم فى إعدادنا لإعادة التوجيه. وعندما نضع وراءنا أفكارنا المتصورة مسبقا ونهجر الالتجاء إلى ما هو معروف حينها فقط نكون فى حالة مناسبة لحصد تجارب جديدة. وبالقيااس إلى ذلك يشرك النص الأدبى القارئ فى تشكيل



الخيال والصياغة الفجائية لوسائل تهدد التخيل، فتعكس القراءة العملية التي نكتسب من خلالها التجربة. في الوقت الذي ينفمس فيه القارئ في النص، ستصبح أفكاره الحقيقية المسبقة متخطاه باستمرار، بطريقة تحول النص إلى "حاضره" بينما تتلاشى أفكاره الحقيقية في "الماضي"، عندما يحدث هذا، يكون القارئ متفتحا إلى التجربة المباشرة للنص، وهو الشئ الذي كان مستحيلا بينما كانت أفكاره المسبقة تتشأ "حاضره" Iser 1987:237

لهذا، فإن القراءة، ليست مجرد تلق سلبي لموضوعية العمل، ولا تأكيداً تاماً لأفكار وشخصية القارئ: "إن القراءة تعكس بنية التجربة حتى النقطة التي يتحتم عندها تعليق الأفكار والمواقف التي تشكل شخصيتنا الحقيقية قبل أن نستطيع اختبار العالم الغامض للنص الأدبي" Iser- 1987:238

من الممكن أن يساعدنا مفهوم المحاولة الفعالة المدخل من قبل U.Eco، في إيجاد نقطة وصل فعالة، دون أن نتخلى من أجل هذا عن الأخذ في اعتبارنا بدور، كل ما يخص المؤلف، القارئ، أو المشاهد:

إذا بدا تفسير مقبول في نقطة محددة من النص، من الممكن أن يكون مقبولا إذا كان مؤكدا فقط - أو على الأقل، إذا لم يكن موضوعا في نسيج الذهن - من قبل نقطة أخرى في النص هذا هو ما أفهمه من المحاولة الفعالة (...).

إن مبادرة القارئ تتكون من صياغة تخمين حول المحاولة الفعالة هذا التخمين لابد وأن يكون مناسباً من قبل مجموعة النص ككل منظم. لكن هذا لا يعنى أنه من الممكن صياغة تخمين تفسيري واحد فقط حول النص. فمن الممكن

صياغة عدد لا نهائي في البداية. لكن في النهاية، يجب وأن تكون التخمينات محققة لتماسك النص، ولن يتحقق التماسك النصي إلا بعدم الإقرار لبعض من التخمينات السعيدة ( ٢٠٠٠ : ٤٠-٤١ )

من المستحيل الخروج من الأزقة التي بلا مخرج نظري، والتي من الممكن أن تقودنا إلى وضعية غير صحيحة بالنسبة إلى الثائية التي نحللها، بدون مفهوم صحيح بدوره عن وظيفة اللغة وقيمة الكلمات. إحدى التعبيرات الأكثر استئنافا ووضوحا للهراء النصي، النظري والاتصالي والتي تحمل إلينا وضعية غير كمية عن الموضوعي والذاتي، هي إثبات أن كثيرا من التناقضات النظرية والجدلية مشكلات ذات طبيعة لغوية، ستحل فقط إذا تشاركنا في الفكرة نفسها حول الافتراضات نفسها التي يقتضيها استعمال اللغة.

في الاتفاق وعدم الاتفاق، فإن للغات مغزى، فهي ميكانيزمية في دلالاتها تسمح باجتياز الهوة التي تفصل بين البشر: إنها الجسر المميز الذي يربطنا ويحسم تماما التباعد بين الأفراد، كل فرد في طرف مختلف لكنه يجتازوه بفضل العلامات. Tuson 2000:9

ولقد أدى الدفاع المفرط عن الذاتية الفردية إلى تحويل اللغة والكلمات إلى مصدر متفرد من التأكيد الذاتي مما شكل عائقا أمام أي مناقشة أوتواصل<sup>(٨)</sup> تفاقمت هذه الظاهرة في حالة الفن وبخاصة في المسرح. اذ يسعى المسرح إلى تحطيم النظام الرمزي المؤلف في استخدام اللغة ليخلق عالما منفردا، عالم الخيال مدفوعا من قبل الحاجة إلى إدهاش وجذب انتباه المشاهد دائما. إن

الكلمة فى المسرح ملزمة بإعادة الدلالة الثابتة والتعبيرات تساير القواعد اللغوية لتنتج التأثيرات الشعرية التى يتبعها فن الكلمة من جانبه، استخدام الحوار الدرامى، المتكرر كثيرا فى المسرح، ليس هو نفسه المستخدم فى المناقشة العادية، مما تسبب، كما سنرى، فى انقياد اللغة من قبل اصطلاحات مختلفة عن السائد فى التفاعل اللغوى اليومى. كان هذا سببا فى أن تكون اللغة المستخدمة فى المسرح، الخاضعة إلى قيود واقتباسات معينة، تظهر فى الكثير من الأحيان فى سعى لتجاوز حدود الفهم. لكن من غير الممكن أن يجعلنا هذا الفعل نفعل عن المغزى الأساسى والوظيفة القصصية للغة، التى هى التعبير- التواصل، والذى يفترض دائما اتفاقا حول المدلول.

من المستحيل تماما أن يكون هناك خطاب لا يعنى شيئا على الإطلاق (...). فجميع الكلمات، على درجة من الدقة قليلا أو كثيرا، متلائمة مع المعنى (...). سواء أكانت كلمات مفردة أم كلمات مزدوجة. التناقض الظاهرى، فى الظرف الثانى عندما يتواجد فراغ أو غياب للمعنى، تكون تراكيب معينة من الكلمات هى دائما ثمرة الفعل المتعمد المضاد لطبيعة اللغة (...). أستطيع قول أى شئ، لكن ليس بأية طريقة. 10: Tuson 2000

يبدو من الضرورى إيجاد وضعية صحيحة بالنسبة إلى استخدام ووظيفة اللغة من أجل التقدم فى أى تفكير أو مناقشة نظرية. لا تقيم كل الكلمات العلاقات نفسها مع المدلول، وليس لكل الدلالات الطبيعة والتعريف كلتاهما. هناك كلمات ذات مدلول مغلّق أو دقيق، وكلمات ذات مدلول صريح ومطول: "يسمح لنا المعجم اللغوى للغة بالتحدث بدقة متناهية، وأيضا بطريقة

غير واضحة وأثيرية إلى حد ما بسبب وجود درجات مختلفة بخصوص الملاءمة مع المدلول" Tuson 2000:26

ان الفاعل لا يرى العالم ، كل الأشياء والحقائق، الطريقة بنفسها، وبالدرجة نفسها من الموضوعية ، للثبات أو التحديد، الحقيقي أو غير الحقيقي. لهذا لا يستطيع التحدث عن كل شئ، وليس دائما، الطريقة بنفسها، لأن ارتباطه بالمدلول والمرجعيات يتغير بدوره، فليس الارتباط العملى أو المباشر مع الحقيقة - الصلة مع العالم الحقيقى والأشياء - متشابهة بالنسبة للجميع، فالشخص نفسه لا يرغب فى أن يكون لديه الأهتمام والارتباط نفسيهما مع الحقيقة (ومع الآخرين) على مدى حياته. فالاهتمامات، الرغبات، الطموحات، الأحلام والاحتياجات تتغير وهذا ينعكس بالضرورة على التزامه تجاه الكلمات، التعبيرات، الآراء والتقييمات. هذا يعنى، بجواز نواة سيموطيقية ثابتة إلى حد ما، فإن المدلول والمغزى شئ يتأسس ويتغير بصفة ثابتة.

بالإضافة إلى ذلك لابد وأن ننظر بعين الاعتبار، إلى النهاية المادية لأفعال الحديث (التي حولتها البرجماتية إلى هدف للدراسة) بالنسبة للمحاورين: يلزمنا هذا بإعداد وتغيير ثابت فى استخدام معانى الكلمات. إن اللغة تقوم مقام العديد من الأشياء دفعة واحدة. فيكون من المعتاد اعتبار الغموض، التعددية فى المعنى، والإبهام شروط أساسية للفن ، لكن يجب وأن نضيف أن تلك المصادر لم تولد حتى توجد المبررات لعدم التواصل، بل كوسيلة لتحويل اللغة إلى أداة أكثر نفعا، صياغة ونشاطا. لن تسير ضد وظيفية اللغة بل ستبحث كيفية جعلها أكثر تصريحا، بينية واقتصادية. فكل كلمة، هى، بطبيعتها، حوارية.



لن تجدى ذاتية لفوية لا تأبه أبدا بالموضوع والآخر، بل فقط بالتعبير  
الموضوعي للمشاعر، الأفكار والأحاسيس الفردية، في بناء عمل فني حقيقي<sup>(٩)</sup>  
يستطيع الفن التعبير عن ارتياح الذات أمام العالم وأمام نفسها، جاعلا من هذه  
التجربة الذاتية هدفاً تواصله، وليس تأكيداً بسيطاً لانعزاله. ليس الفن فقط هو  
ملجأ الذاتية، بل إنه أيضاً شكل للخروج منها. Bataille 1978 كذلك فنحن  
نبني الفن حتى نفهم العالم، حتى نتعرف على أنفسنا أكثر وعلى الآخرين. إن  
الفن وسيلة لاقتربنا من المجهول ومحاولة لفهم الغير مفهوم، ليس فقط تعبيراً  
للاشتياق الذاتي أمام المجهول والذي لا يمكن تفسيره عند اختبار حدود ذاتية  
الأنا فنحن نختبر أيضاً حدود الحقيقة التي نبنيها بأنفسنا. في الوقت نفسه،  
نثبت أن بإمكان هذه الحدود أن تتغير أو تتسع، إن باستطاعتنا إثراء تجربتنا  
الذاتية، وفهم الآخر ومعرفة العالم أيضاً.

إن الموضوع والذات حقائق متغيرة، متحركة، حية، خاضعة إلى الإبداع ودوافع  
الحياة وإمكانات تحول المادة. نحن نعيش بدافع الحاجة إلى الفهم، فنحن بحاجة  
إلى الفهم حتى نحيا. العالم ونحن أنفسنا هي الأحجية، اللغز الذي يؤرقنا  
ويدفعنا نحو الفن، الإبداع والمعرفة. هذا المزج بين الأنا والعالم مدون في اللغة  
نفسها. حيث يتحول الرمز إلى أداة لإدراك فقرنا الكامل أمام العالم. ولقد عبر  
رونالد بارت Roland Barthes عن هذا بطريقة راديكالية: "إن ما يجره الرمز  
معه هي الحاجة إلى الإشارة وبلا ملل إلى الأنا التافهة التي أكونها" (١٩٨٣ :  
٧٣).

من المحتمل ألا يكون الاتجاه الحالى إلى تجزئة النص المسرحى والعرض ليس أكثر من تعبير عن ذلك الاضطراب أمام استحالة تكامل الريبة الذاتية مع الحاجة إلى إضفاء الطابع الموضوعى على العالم حتى نفهمه ونستخدمه. الانفصال، الإدراك الذى بلا دفاع عن التعقيدات، عدم التسلح العقلى أمام الذاتية، أمام النسبية المعرفية وذات القيم... رد الفعل تجاه هذا "حالة الأشياء" تظهر على المسرح تحت صيغة انحلال الجدليات، للشخصية، لوحدة النص والعرض، لفقدان المعنى العام للعمل... إلخ. كما نرى، إن الخطاب الذى يشغلنا الآن له تعبيراته التطبيقية فى المسرح وفى الصيغ الجمالية التى ينتجها. إن خطر الإنغلاق حول الذات وعدم التواصل، موجود فى أساس فوضى المسرح الحالى نفسه. التطهر أو الشكلية الفارغة، التقبل السلبي للفضالة الفنية، هيمنة السوق والدعاية... إلخ، ولن يكون هذا ممكنا إذا لم يضطلع المشاهدون بمذهب أيديولوجية الذاتية على أنه المعيار الوحيد للتحليل، للتفسير ولتقييم العمل المسرحى.

بالرغم من ذلك، يؤسس الخطاب حول المسرح فقط على تحليل العمل(النص والعرض) وتلقيه، ليس على التجربة الفردية منفردة، رغم شدة شرعيتها. لكن هذا لا يعنى تجاهل أو إغفال التجربة الذاتية، بل إن هذه التجربة لابد وأن تفسر تبعاً لموضوعية العمل، الموضوعية التى بدورها، لا يمكن أن تحلل إلا من خلال تحليل التجربة الذاتية. إنها ليست دائرة مفرغة، بل دياليكتية، ذات تفاعل ومرجعية ثابتة، يتبادل فيها القطبان الوضعى والذاتى أماكنهما ويتواصلان. ليس هناك طريقة أخرى لبناء نظرية ونقد عن العمل المسرحى أو الفنى، بل نهتم

بالقدر ذاته بالمتعة الجمالية للتلقى الذاتى، ومتعة الفهم والتجربة التحليلية. إن المعرفة مصدر للمتعة أيضا. إن الأمر لا يتعلق بإنكار الذاتية، المتحدة الجوهر مع الفن والمسرح، بل بتعريف منطقة بينية تسمح لنا بربط الموضوعى والذاتى، الفاعل والعالم، الفردية والجماعية، الأنا والآخر.

دافعان يحركان المسرح بالتساوى: تأكيد الفردية والاعتراف بالتغيير والموضوعية التى تتحقق فيها تلك الفردية وتحلل. يضيف الكاتب الطابع الموضوعى، ويتحلل فى الشخصيات، الممثل يعبر ويذوب فى الشخصية التى يجسدها، المخرج يدعم ويذوب فى تفسير الأداء التمثيلى للممثلين، وفى مونتاج العمل، الجميع، كاتب، ممثل، مخرج وشخصيات "يتحققون" و"يذوبون" فى المشاهدين. فتنحول الذاتية إلى موضوعية، وتلك الموضوعية المبناه بوعى كعمل فنى تتحول من جديد إلى ذاتية من خلال التلقى. المسرح هو كل العملية، ما يتجه من الذاتى إلى الموضوعى، ومن الموضوعى إلى الذاتى. لا توجد صورة أخرى لتحليله.

ليست التجربة الذاتية على الإطلاق، التى لا تفترض على الأقل، احتمال ذاتية أخرى من الممكن أن تتصادف معها، تجربة فنية، لا يمكن اعتبارها فنية بل انطوائية. إن تجربة مذهب وحدة الذات صالحة تماما للفاعل الذى يعيشها لكن ليس للآخر، ثم إنه لا يمكن قبولها على أنها فنية. فالفن يولد من التجربة الفردية لكنه يصبح فنا فقط بالقياس إلى تلك التجربة الفردية عندما تتفصل عن كاتبها وتتحول إلى البينية "الموضوعية".

المسرح مثل اللغة الشعرية يقع فى الحدود بين الموضوعى والذاتى، لكنه لا ينعطف من جانب الذات الفردية، بل من محاولة بناء عمل شامل جدا أو بينى بقدر الإمكان. ان المسرح ( "الحقيقى" مسرح، ربما كان المسرح الشعرى للتراجيديد اليونانية أكثر الصياغات تعبيرا عنه) يتطلع إلى أقصى تواصل، لا يضع حدودا للتواصل مع الآخرين، فقد نشأ من رغبة عميقة فى التواصل: يرغب فى التواصل مع ما لا يراه، مع ما لا يعرفه، مع ما لا يعلمه، مع ما يكتشفه الكاتب -الشاعر الحقيقى - وحينها تجتاحه رغبة متعجرفة فى نقله، بالرغم من استشعاره باستحالة ذلك، بأنه لا الكلمات ولا الأداء الدرامى سيكونان كافيان، ولا أن المتلقين سيرون ويشعرون مثله تماما. بالرغم من ذلك، إذا انطلق من فكرة أنه لن يفهم على الإطلاق من قبل أى شخص فلن يكتب حينها. على النقيض، إنه يفكر أو يشعر بأن أى كائن حى لا يستطيع فقط الاستيعاب والمشاركة فيما يعبر عنه، بل وأن يغيره ويتجاوزه أيضا لأنه يلجأ إلى شئ عميق، إلى دافع يستشعر بشموليته، بعموميته لكل كائن حى. وبعيدا أيضا عن معرفته بأن رسالته ستصل إلى عدد قليل من الأشخاص، فإنه، لحظة خلقه لعمله، يكون مدفوعا من قبل ذلك الدافع العام، بتلك الرغبة فى مشاركة تجربته وأفكاره مع الإنسانية كلها. من هذا العمق يولد الشعر الحقيقى والمسرح الحقيقى.

لتحقيق هذا الهدف المستحيل، على الكاتب الشاعر أن يحول اللغة العادية إلى لغة درامية وشعرية، بحيث، يتعامل مع الكلمات ليس فقط على أنها حاملة لمدلول محدد، حرفى، ذاتى، بل على أنها ملهمة للإحساس والمدلولات الغير مألوفة. لهذا، لفإن تحقيق هذا الإبداع والتحول، يجب حمل الكلمات والتعبيرات حتى حد



مدلولاتها، حتى حد الصيغة الخالصة. لكن بدون تجاوز للحد أو لتفقد فى عالم ذاتى مجرد، عالم ذى معنى له فقط، فسيكون حينها عالم بلا معنى بالنسبة للباقيين. من هذا كله، يظهر لنا أن التوازن الديناميكي والحوارى بين الموضوعية والذاتية أحد مشكلات المسرح الأساسية .

بين الأنا والعالم توجد اللغة دائماً. إن اللغة تخلق الأمل فى التواصل، وأيضاً الوعي بالانفصال. إن العالم هو الموجود بالخارج بعيداً عني، إنه تغير راديكالى. يتولد إدراكه ومعرفته من دافع لكسر وحدة الأنا الموحشة . وانغلاقها الذاتى.

إن الذات منغلقة، حاشية داخل البحر الغير مبالٍ بالحقيقة. تعرف بعض الحدود، والحركة الداخلية والخارجية التى لا يمكن أن تنشأ فى انغلاق، بل فى إنفاذية منتقاه ومحكمة. الانغلاق مثل النفاذ كلاهما يفضى إلى الموت، إلى استنفاد مخزون الذات أو الاختناق بتراكم "النفايات" المسممة. تفتح الذات للأخذ والاستفراغ. يدعم الغشاء الحياة وفى الوقت نفسه يعرف حدود الكينونة.

تعمل الكلمة كالغشاء، تتدخل بين الذات والموضوع، إنها جسر، حقيقة فيزيائية وذهنية تشارك الذات والموضوع، تنظم تبادلاتها مع العالم. تحدد الموضوع من جانب وتعبر عن التجربة الذاتية من جانب آخر. لكن الكلمة ليست ولا الهدف ولا التجربة. إنها تميز القصد لكنها لا تحتويه، تعبر عن التجربة لكنها لا تحبسها. الغاية والتجربة شئ أكبر من هذا وشئ مختلف عن الكلمة. إن اللغة تبنى وتدعم الهدف، وتستدعى وتحافظ على التجربة، لكنها تبعدنا وتفصلنا

عن الحقيقة (المتغيرة دائما) فى الوقت نفسه وتصبح التجربة غريبة أو روتينية. ولكى ندرك الهدف فلا بد حينها من النظر إلى ما وراء الكلمة وحتى نشعر بالتجربة فلا بد من تدفق اللغة. عندما لا تذهب الكلمة لأبعد من نفسها فإنها تتحول إلى تفكير مختق، قهرى، ومتكرر.

الذهن، المخلوق من أجل البقاء، يخلق عالما مغلقا، ذاتيا، آلى المرجعية، مصنوع من اللغة : يجعل الهدف شيئا ويحوّله إلى شئ ذهنى تماما، دائما (درجة، كلمة، مخطط) ويختزل التجربة إلى رد فعل معروف، آلى، متكرر. لتصبح العملية كلها، وبسبب قانون اقتصادى بسيط، فى كل مرة أكثر آلية وفقدانا للوعى. لهذا فإنه يتحتم على كل نظرية جديدة وكل تجربة ليست روتينية أن تصارع ضد ثبات وآلية اللغة<sup>(١٠)</sup> إذن فمن الممكن استخدام الكلمة لفك حصار ذهن، لكسر صرامته وقهريته، من جانب ومن أجل إعادة أحياء التجربة، وإيقاف آلية الإدراك، التفكير والعاطفة ، من جانب آخر. فى هذا يتفق العلم مع الفن. فبالنسبة له لا بد من توقف الكلمات عما تكونه فى الحقيقة فقط: دافعا نحو الإدراك والفهم للهدف وحافزا لتدعيم وعميق التجربة. فالإدراك والشعور: معرفة موضوعية ومعرفة ذاتية متحدتان بواسطة اللغة.

الكلمات، عند تكرارها، تستنفذ قدرتها على تحديد العالم، وعلى إيقاظ التجربة، لكننا، بالمرّة، بحاجة إلى "منح الوقت" للكلمات حتى تنتج تأثيراتها. إفساح الزمان والمكان (داخليا وخارجيا) للكلمات والتعبيرات (خلق الظروف للانتباه والتركيز الضرورى، فهما شئ أساسى فى العرض المسرحى) حتى يحملوتنا نحو الإدراك والشعور نحو الوعى الذى هو شئ أكبر من العقل. فى هذا

السياق أيضا، يوجد خوف من الكلمة، من تلقائية جعلنا نهرب من الكلمات والأفكار الجديدة، من كل ما يكتشفونه ويعلنونه. نهرب من الجديد والمجهول من خلال تدفق مستمر وقهرى من الصور الذهنية، لا تفعل فيه الكلمات والتعبيرات أكثر من كونها تمر، تثير العقل وتتحول إلى دعامة للأنا، متحولة إلى بناء ذهنى بسيط. يهرب العقل من الوعى فبإمكانهما تضمن كلمات محددة أو تحويلها إلى أفكار ونظريات. وعن مقاومة الكلمة هذه "تحدث" علم التحليل النفسى كثيرا. عن المقاومة، الداخلية، بالأخص، لأنه توجد كلمات وأفكار تستطيع أن تدوى فى الصمت فقط. بدون هذا النوع من الوعى (من التفكير الدالى) لا يوجد عالم جمالى، يوجد فقط عالم وفكر روتينى. وحتى تصل الكلمات (تعبيرية، أفكار، نظريات، براهين، بديهيات، صور) إلى المعرفة، حتى تكون بمثابة الدعامة والمدخل للمعرفة الموضوعية والوعى، لابد من القابلية للأحياء، من إيقاظ صلتها بالحقبة (العالم الموضوعى) وعدم الانفصال عن التجربة (العالم الذاتى) (١١) لهذا فمن غير الممكن وجود فصل حاد بين الموضوعية والذاتية بل إعادة التعريف المستمر والإحياء لصلتهما الأساسية.

وضعنا، كما يمكن إثباته، يقترب من نظريات "بوبر" الذى يميز ويفصل بين ثلاثة أوساط للحقيقة: الفيزيائى، والذاتى والوضعى. تقيم هذه العوالم الثلاثة علاقات وصلات بين بعضها البعض، مع احتفاظهم بذاتيتهم، وبخاصة العالم الوضعى، العالم الثالث. يتخلى بوبر عن تعريف كل واحد من تلك العوالم وعوضا عن هذا (يقول : إنه يكون حساسا للتعريفات لكونها دائما تحصيل حاصل (١٩٩٧ : ٩٥) يضرب لنا أمثلة، بخاصة عن العالم الثالث: الأبداعات المادية

(ماكينات، طرق، حواسب آلية) الإبداعات الفنية (الأدب، الفن، فن العمارة، الموسيقى) والإبداعات الذهنية (اللغة، النظريات، المشكلات، الجدليات). وكما نرى، فإن كل هذا، منتجات بشرية، اختراعات الإنسان. وليست بالرغم من ذلك، حقائق ذاتية بل موضوعية. عند انفصالها عن الإنسان تتحول إلى حقائق ذاتية، تتفصل عن الكاتب، وعن عملية الإبداع أو الإنتاج. لهذا فإن العالم ٢ حقيقى وذاتى، وهذا يعنى أنه "موضوعى". العالم ١ هو العالم الفيزيقي الذى لم يخترعه الإنسان، ليس بشريا. إن الطبيعة فيزيقية، والبيولوجيا والحياة أيضا. العالم ٢ الأكثر إسهابا، ويقدم لنا Popper عنه أمثلة قليلة: الخاص بعملية التفكير، النشاط الداخلى للذات قبل جعلها موضوعية، قبل صياغتها أو تحولها إلى حقيقة ذاتية. بينما العالم ١ والعالم ٢ لديهما واقعية وذاتية موضوعية، خارجية، مستقلة عن النشاط الذهني أو سيكولوجية الذات الإنسانية يعتمد العالم ٢ كلية على النشاط الذاتى، الداخلى، السيكولوجى أو الذهني للفاعل. لهذا فهو، الأقل ثباتا، والأقل موضوعية.

أتفق مع "بوبر" Popper فى نقد المثالية، والتجريبية والنسبية. إن هذه النظريات تلغى التفاعل الذاتية الجماعية ذاتى/ موضوعى، وتدافع عن نوع ما من الأحادية. الواقعية والتعددية النقدية كنظريات أكثر ملائمة لفهم المعرفة والفن. النسبية، صيحة اليوم حتى فى محيط العلم، تعلق، فى المقام الأخير، من إمكانية المعرفة الموضوعية. أمام الدليل على أنه لا توجد معرفة لا يشترك فيها الفاعل، الإدراك ولا التأويل من أنها ليست محددة سلفا من قبل الذاتية، يكمل مدافعا "فرضية أن كل الافتراضات العقلية يمكن تفسيرها بقليل أو كثير. إن كل



شئ مباح (...). سأرغب هنا فى مقارنة النسبية بموقف يختلط معها تقريبا بشكل دائم، وإن كان مختلفا جذريا عنها. فى الغالب يعرف هذا الموقف بالتعددية. وهذا تحديدا ما أدى إلى سوء الفهم. لهذا أرغب فى تصنيفه هنا على أنه تعددية نقدية. بينما تقود النسبية، الصادرة عن تفاوت متساهل، إلى سيطرة القوة، نجد أن بإمكان التعددية النقدية المشاركة فى مؤالفة نفسها. إن فكرة الحقيقة ذات مدلول حاسم للمقارنة بين النسبية والتعددية النقدية.

إن النسبية هى الوضعية التى يمكن تأكيد كل شئ أو تقريبا كل شئ من خلالها، ولهذا لا شئ. كل شئ حقيقى، أو لا شئ. فالحقيقة شئ بلا مدلول. التعددية النقدية هى الأطروحة التى حسبها - بدافع الاهتمام بالبحث عن الحقيقة، فإن كل نظرية - كم من العديد من النظريات أفضل - لابد وأن تظهر كفاءة مع نظريات أخرى. حيث تبنى هذه الكفاءة على الخطاب العقلى للنظرية وأبعاده النقدية Popper 1992:143

إن نقد النسبية يجبرنا على اتخاذ موقف أخلاقى. تدعو النسبية إلى تسامح مزيف، بالقياس، بقبول أية فكرة على أنها حقيقية ذاتيا، تنتهى دائما بالدفاع عن الحقيقة الخاصة فى مواجهة حقيقة الآخر. كل النسبية لفظية (بطريقة منطقية) متساهلة، لكن فى جوهرها الفردى والنموذجى، بالاستبدال البسيط، من غير الممكن أبدا، بالتعريف، أن يكون النسبوى مخطئا، (وبالطريقة الأخرى نفسها، يفعل ما يفعل، لكنه لا يمكن أن يكون مخطئا أيضا). يقود هذا بطريقة حتمية إلى الفوضى، وأيضا إلى استخدام القوة، كما يقول "بوبر" K.Popper. إذا لم يكن من الممكن وجود حقيقة تضى شرعية على استخدام القوة لحل المشكلات

فكل الحروب تبرر هكذا: حقيقتى أمام حقيقتك، (لأنه، فى كل الأحوال) حقيقتى أفضل من حقيقتك. لذلك، لا يتخلى النسبوى عن أستخدام الحقيقة، التى تعد أكثر نسبية مما يعتبرها. لكنه يحبس نفسه داخل الحقيقة الوحيدة التى يصدقها، الحقيقة الذاتية أو ربما، حقيقته (أو عدم حقيقته، التى هى نفسها فى هذه الحالة).

ولقد اضطلع خطاب مذهب ما بعد الحداثة بهذه الوضعية حتى آخر توابعها، ناقلا إلى الفن الدفاع عن نسبية جذرية. لا شئ أكثر افساد بالنسبة للفن. إذا كان كل فن صالحا لأبسط فعل تعبيرى عن ذاته، أو معبرا عن الذاتية، فكل شئ يصلح للفن. بمنطق جيد، من الممكن أن يؤدى هذا إلى الأنانية والعدمية فقط. وبالرغم من ذلك فتحن نعتقد أن الفن، على النقيض تماما. نحن نبحث عن الحقيقة والموضوعية لأننا بحاجة إلى الخروج من الذاتية (الانفلاق، الموت) والدخول فى تواصل مع الحقيقة الموضوعية للعالم وللآخرين (التغيير) حتى نحيا ونختبر حقيقتنا الخاصة وفرديتنا بشدة أكثر. وهذا الدافع هو ما يحرك الفن.

#### ٤- الحقيقة و/أو الحرية

لا توجد مناقشة نقدية لا تتلاعب بمفهومى الحقيقة والحرية. وبالرغم من عمومية والتباس مدلولهما، إلا أن لهما استحوادا لافتا بوضوح مباشر، وعادة ما يؤدىان بالتأمل إلى نقطة ميتة. من الصعب جدا تعريفهما والاتفاق على محتواهما وقيمة استخدامهما، مما، يتناقض ظاهريا، مع عدم إبطال "قوتهما" السيموطيقية والمعرفية. إنها إحدى البنيات الثنائية الأخرى عن خلفية نظريات

نصنع بها تصورنا عن العالم. إن علاقتهما بالمسرح وثيقة للغاية مما يستحيل معه عدم مصادفتهما. ورغم ذلك، يوجد ارتياب مبرر ضد استخدام هذين التعميمين الكبار. النازعين بشدة إلى التلاعب، التسييس، والعقائدية. لا يوجد تأسيس لا يحملهما في رأيه والإنسان المعاصر يعرف جيدا كم من الجرائم والإنتهاكات التي ارتكبت باسميهما. إنهما لا يغيبان بالرغم من ذلك عن بنيتنا الذهنية، بل على النقيض، لقد تأصلا في قبولهما بسهولة لاستخدام ذاتي تماما، يتفق مع الاحتياجات لإقرار التأكيد الذاتي وتعريف الفرد. إنهما لا يعرفان ولا يدافعان عن الحقيقة والحرية كدلالات موضوعية، بل حقيقتي وحرיתי، التي لا تعنى في كثير من الأحيان شئ آخر، رغم طنانة التساهل، كنوع من إخفاء رفض كل من الحرية والحقيقة للآخر. هناك دوافع سيكولوجية عميقة تدفعنا إلى اللجوء لمثل هذا الإقرار لتأكيد الذاتية، تعمل في استخدامها كآلية أخيرة للدفاع أمام الفرض الخارجي، أو كرد فعل ضد الاغتراب الحقيقي للهوية في عالم شديد التجانس. لكن اختزال هذين المفهومين في استخدام فاسد وفردى هو تجريد لمدلولهما ومغزاهما. هل يمكن استردادهما، فك فحواهما سيميوطيقيا، استكشاف "موضوعيتهما"؟ هل بإمكان المسرح الاستغناء عن هذا النوع من الدعائم الذهنية، والبنىات المعرفية ذات الأطياف الرحبة والقوة التأثيرية الكبيرة؟

إن الحقيقة والحرية مفهومان مرتبطان بتعريف ما هو إنسانى بدونهما، تختفى الحركة الإنسانية كأنها لم تكن، أو تفقد الاهتمام بنا. لن يحفل أى تاريخ انسانى بنا بدون الافتراضات الخاصة بأن بإمكان الإنسان التصرف بحرية، أن

يقرر الإتيان بفعل بدلا من آخر وأن باستطاعته أيضا معرفة موضوعية العالم، و تمييز الأحداث الحقيقية، عن الغير حقيقية أو الظاهرة. سيدفعنا كل شئ الى الجنون بدون أية مسئولية، إلى الانفلاق فى فقاعات فكرية متعجرفة أو إلى التحرك من قبل حتمية جامدة. يعد المسرح، عند تقديمه لمتنوعات كبيرة من الخطابات والعروض عن الحياة الإنسانية، جزء من الافتراض بأن الإنسان يستطيع تمييز الحقيقة ، من الخطأ والكذب والتصرف بحرية، بأكثر من تصرفاته المحددة. المشروطة، والمدفوعة من قبل قوى وظروف تهرب فى جزء كبير من رقابته الواعية. من خلال الصراع ضد تلك الحدود والاحتميات تماما كما يؤكد الإنسان وضعه البشرى على وجه التحديد. لقد جعل جزءاً من المسرح المعاصر الارتياب، الشك والنسبية الراديكالية، رغم ذلك، الأساس والمبرر لأستاتيكيته وعروضه المسرحية. لكن عدم التعريف، وغياب الثقة فى الكلمة والأفكار، أدى بيسر إلى التطهر والعدمية. ولقد قاد الهروب من أى التزام مع الحقيقة والحرية، التى يدافع عنها مذهب الفردية، النسبية العامة والاحترام المزيف لحقيقة وحرية الآخر(المتفرج) بالمسرح الى ضعف الإرادة، والجمالية أو لنوع قهرى من تأكيد الذات. إن نظريات كالتفكيكية أو جماليات فن التلقى كان لها جدواها فى إضفاء التصديق النظرى على ذلك الاتجاه، الذى يفرق جذوره فى النظام الرمزي الخاص بالمجتمع الرأسمالى الجديد الحالى، المدافع عن الفردية المطلقة، فى الوقت الذى يفرض فيه بشكل تعسفى حقائق السوق الهائل من خلال فرضيات آلية للتحكم والدعاية. إنه يرتاب فى الحقيقة كشئ مفروض، مولد من عدم التسامح، ويصل أيضا لمواجهة بالحرية، بينما يطور نظاماً رمزياً مغلقاً يبنى الآليات الذهنية الخاصة من خلال تلاعب الرغبات والخوف على



نطاق كوكبى. لهذا فإن التناقض، هو التعظيم للفردية فى الوقت الذى تترك فيه هامشا أكثر ضيقا فى كل مرة للإثبات الفردى الخاص.

لكننا نستمر فى احتياجنا للتحديث عن الحقيقة والحرية. لما تثيره هاتان القيمتان الكبيرتان والمفهومان من مشكلات. نحن بحاجة إلى الإشارة إلى الحقيقة على الأقل بالتناقض مع ما هو غير حقيقى، مع غير الموجود، التخيل، الاختراعات أو الهلاوس، الخداع أو الفانتازيا. إن الحقيقة هى واقعية الأفعال، معرفة حقائق الأفعال. وبالرغم من قدرتنا على الارتياح فى موضوعية العالم المدرك. إلا أن هناك أفعالا وحقائق تقدم لنا كوقائع وحالات موجودة بالفعل فى العالم: أشخاص، حيوانات، نبات، أغراض، حركات، أفكار، عواطف، أفعال، كلمات، ومؤسسات وأيضاً، أفكار، نظريات، كتب، على سبيل المثال. إن الحقيقة فى معناها العام والمباشر، هى الملاحظة الموضوعية لحقيقة العالم وللأحداث التى تقع فيه، معاينة متحققة من قبل أى وسيلة متاحة فى متناولنا. المشاعر، التفكير، الإحصائيات الحسائية، الملاحظة العلمية، الحدس الإدراكى، اللغة. لن نصل أبدا بالطبع إلى الحقيقة المطلقة، والسبب أنها ليست مطلقة وليس من الممكن الوصول إليها أيضاً. إن الحقيقة فكرة سوية، منظمة، محفزة على البحث المتواصل. لكن باستطاعتنا الاقتراب، الدنو فى كل لحظة من حقيقة الأفعال بأكثر الطرق إمكانية وملائمة ووعياً، أو ربما، بواسطة النقد والتناقض بين الملاحظات والبراهين: "إن التعبير يكون حقيقياً إذا، وإذا فقط، أدى إلى الأفعال" (...). بالرغم من كون فكرة الحقيقة مطلقة، فليس بإمكاننا التظاهر بالوصول إلى ثقة مطلقة: نحن نبحث عن الحقيقة لكننا لا نمتلكها" (١٢) Popper 1982: 35

كل هذا ذا مغزى عام، لكن المعنى العام هو نقطة انطلاق نظرية لا غنى عنها. وكما يقول "بوبر" K. Popper : كل علم وكل فلسفة معان عامة منيرة" (...) "افتراضى الأول هو أن ننطلق من المعنى العام، متخذين من النقد أدواتنا للتقدم" ( ١٩٨٢ : ٤٢ ) ورغم تأسيس النظرية المعرفية للمعرفة على المعنى العام، إلا أنها خاطئة، بسبب القيمة المطلقة التى تمنحها للإدراك الحسى.

لا بد وأن نفكر بطريقة سابقة لمذهب دارون فى الأبيستمولوجيا الكلاسيكية التى تعتبر "الافتراضات" هى إدراكنا للمعانى كما لو كانت "معلومات" بالنظر إلى تلك التى تبني نظرياتنا بواسطة عملية الاستقراء. ولأنه ليس بإمكانها التحقق من الخطاب بأن الافتراضات المعطاة ليست أكثر من إرتكاسات ملائمة لهذا، فإن التأويلات التى تقتضى نظريات وآراء، والتى مثل النظريات، تكون مشبعة بتوقعات ذات سمة حدسية، لا تمكن من وجود إدراك خالص، بيانات خالصة، وبالكيفية نفسها ليس من الممكن وجود لغة رصدية خالصة، منذ اللحظة التى تكون فيها كل لغة مشبعة بنظريات وأساطير Popper 1982:140

لهذا فإن معرفتنا بالعالم، لا تتحدد بالتحقيق المعرفى، أو أنها محدده للمفاهيم الفيزيائية، بل بوضع نظريات، تخمينات، وجدليات بواسطة التفكير العقلى والملاحظة العلمية من خلال وسائل تكنولوجيا تذهب إلى أبعد من المشاعر. الحقيقة، أو من الأفضل القول، الاقتراب من الحقيقة، بالرغم من شدة نقصانه، ينتج إحساس من الثقة، من الأمان النفسى، فى التخلص من الحيرة الناشئة من حقائق وحوادث العالم. وهو أيضا ضرورى فى التنظيم الاجتماعى وفى أى نشاط إنسانى. لكنه قد يثير أيضا عدم الارتياح، والانزعاج، الضيق، أو

الرغبة. فتتبع المشكلات من هذا التأثير المزدوج، المرتبط بالتقييم الحتمي والتناقض الذاتى المصاحب لحقيقة الأفعال. أفعال العالم التى لا تتركنا أبدا غير مكترئين فهى تثير دائما التقبل أو الرفض.

نقول : إننا بحاجة إلى مفهوم الحقيقة، لكننا نعرف أيضا فى الوقت نفسه أنه ليس هناك حقيقة، ولا حتى الأكثر عناصرية، مطلقة أو أبدية: فليدها القدرة على التغير دائما حسب شدة كثافتها. وفضلا عن كونها مجردة، إلا أنها تشير دائما إلى أحداث ملموسة، حقائق متفردة أو محدودة. حقيقة كهذه توجد فقط فى التعبير عن الوقائع الملموسة. على سبيل المثال، حقيقة الموت. إن الموت حقيقة ملموسة وواقع مادي، تولد من إثبات أن البشر، الحيوانات، والنبات يموتون. ليس لدينا أدنى شك فى إن الموت حدث حقيقى. لن نعرف حقيقة تفسير كيفية حدوثه، لماذا، إلخ، لكن بإمكاننا التحقق منه والتصرف نتيجة لذلك، على سبيل المثال، بتفادى لمواقف المخاطرة أو الخطر.

هناك الكثير من الحقائق التى لا يساور أحد الشك بشأنها وهم بالفعل من يسمحون لنا بمواجهة صلابة العالم الذى نعيش فيه. فبدون ذلك اليقين لن نتمكن من بناء ولا النظام الاجتماعى ولا الحياة الفردية الخاصة. ولقد بنت النسبية والارتيابية الذاتية بالأخص من الأفعال التى لا تدحض، أو التى يوجد صعوبة شديدة أو استحالة فى تحقيقها (ليست "باطلة"). إن محيط تلك الأفعال الصعبة المنال، المتضخم، لا يبطل اليقين النسبى بالعالم المؤلف الذى نتحرك فيه. ورغم ذلك، يوجد مجال من عدم اليقين ذو أهمية كبيرة، وهو الذى يشير إلى السلوك الإنسانى، والذى تتفاعل فيه عناصر ذاتية، أفكار، عواطف، نوايا...

نهتم بحقيقتها بشكل كبير بالرغم من صعوبة ترسيخ إثباتها الموضوعى. إن اكتشاف حقيقة الآخر (نواياه الحقيقية) شئ أساسى فى التجربة الفردية. فلا يمكن أن يتأسس المجتمع بدوره على الارتياح أو الشك الدائم فيما يتعلق بأفكار الآخرين، أفراد أو جماعات. ولقد قاد الشعور بالجهل والعجز عن التحكم فى العاطفة ، مثل إمكانية حجب ذلك العالم الداخلى، الإنسان المعاصر إلى الشك فى الحقيقة والعالم الذى يقدمه الآخر. من جانب آخر قد يحقق التلاعب اليوم، من خلال وسائل الاتصال الجماهيرية حول أى مظهر للحقيقة (ليس الاجتماعى فقط، بل وحتى الفيزيائى والمادى) والتيسير الذى تنتشر به آلاف النظريات المتعارضة والمتناقضة حول كل ما هو عقائدى وإنسانى، إلى فقدانه للثقة أيضا فى أية حقيقة موضوعية. لذلك، فإن كل هذا يؤدى إلى عدم التقدير لمفهومى الحقيقة والحرية. ولا يبدو أنه يترك مخرجا آخر إلا التأكيد الاستحواذى للأنا الحقيقية. فى مواجهة الحقيقة ، الآراء، أمام الأقوال، عدم المصادقية، أمام الآخر، عدم الثقة، أمام الأفكار، المشاعر القهرية، إلخ.

ورغم ذلك لاتزال الحرية والحقيقة، جوهر الفعل الإنسانى. إن الحرية هى إمكانية الاختيار. إذا كنت أستطيع الاختيار من بين تناول قهوة، أو عدم تناولها، أو تناول جعة، فأنا حر حسب هذا التصرف. الحرية، مثل الحقيقة، ليست مطلقة أبدا، بل مادية ونسبية، أو لعلها، تشير دائما إلى فعل ملموس. لدى إمكانية لأن أكون حرا فى الكثير من تصرفاتى، ولكن ليس فيها كلها هنا حيث لا يمكننى الاختيار فليس لدى حرية، على سبيل المثال، بين التنفس أو عدمه. أستطيع قتل نفسى بوضع كيسا بلاستيكا حول رأسى، أستطيع أن أختار بين أن



أنتحر أم لا، لكننى لا أستطيع الاختيار بين أن أتنفس أم لا، لأن فعل التنفس أتوماتيكى. أستطيع التحكم فى تنفسى، بأن أجعله أكثر بطئاً أو سرعة، لكننى لا أتوقف عن التنفس بينما أحيأ. تلك هى حريتى، حرية ملموسة ومحدودة، لكنها حرية حقيقية، بعيداً عما يوجد خلف كل قرار حر يوجد أسباب، دوافع، رغبات، أفكار، عواطف أو ردود أفعال آلية أو لا شعورية بقليل أو كثير. أجل إن الحدث أو الفعل النهائى هو ثمرة قرارى الحر بالقياس بأننى أستطيع فعل شئ أو عدم فعله، أن أفعل هذا أو ذاك، حتى اللحظة نفسها التى أحققه فيها فإننى أستطيع تغييره، التوقف عن فعله أو فعل شئ آخر. إذا كان هذا ممكناً، فحينها فذلك التصرف حر، أنا حر فى تلك اللحظة حسب ذلك التصرف. وتلك الحرية هى فعل حقيقى، وليست افتراضاً أو وهماً. الأفعال الأخرى الأتوماتيكية، الغير شعورية أو المحددة سلفاً بيولوجياً ووراثياً، هم ما يجعلون ممارسة حريتى ممكنة فى تلك البيئات التى يقع فيها ويتحدد ما هو إنسانى خصوصاً (أولئك الذين، كأنواع، أكثر أهمية من أجل البقاء والتطور).

بحيث إن الحقيقة والحرية أفعال حقيقية، وموضوعية. إن الحقيقة والحرية يشكلان أساس كل عمليات الإدراكية، بدونهما سيفقد العالم ووجودنا الخاص كل فائدة وتماسك.

لكن، فى الوقت نفسه، يوجد الخداع، البهتان، الخطأ، الإيمان، العقيدة، والهلوسة، بالكيفية نفسها التى يوجد بها الإرث، علم الوراثة، البيولوجيا، اللاوعى، الغريزة، الجنون، البيئة، التغذية، التعليم، الجبرية، الرهبة. وبسبب وجود كل هذا، فإن المسرح يثير اهتمامنا : إن المسرح مكان مميز على وجه

الخصوص لمناقشة الحقيقة والحرية، من أجل "المراهنة فى اللعب". نريد أن نعرف كيف يعد الإنسان الحقيقة، القيمة التى يمنحها لها، كيف يميز بين حقيقة الخطأ والكذب، أين تبدأ الحرية وتنتهى، وأيضاً، المسؤولية، ما الذى نستطيع الوصول إلى فعله، وما الذى لا نستطيع بكيفية ما الوصول إليه، بأى مقياس تقودنا أفعالنا نحو السعادة أو الشقاء، إلخ. إن السلوك البشرى والعلاقات البينية مليئة بالشك، الارتباك، التهديدات، الوعود، والرغبات العميقة المتصلة دائماً بالحقيقة والحرية، بإمكانية معرفة الحقيقة، بأن نكون أحرار ونصل أو لا إلى السعادة. إن هذا يثيرنا وبهذه المادة يبنى المسرح درامته وكوميدياته. يضرب المسرح أمثلة ويخلق نماذج من كل هذا. كائنات حية تبحث عن الحقيقة، الحرية والسعادة وبسبب هذا تعاني، تتصارع وتدخل فى صراع مع نفسها، ومع الآخرين، ومع النظام الاجتماعى الذى تعيش فيه. إن خلاصة المسرح علاقة بكل هذا، بالأفكار التى نصنعها حول الحقيقة والحرية والأفعال التى ندافع بها عن الخطأ، الكذب، الخضوع، الاستغلال، وفقدان السيطرة والخوف. بدون هذا، سيموت المسرح ولن يمكن مداواته. نقول إن المسرح جزء من مقدمة نظرية سنستطيع صياغتها من خلال سلسلة من التعبيرات المترابطة والمتناقضة : (١) الإنسان قبل أى شئ كائن عاطفى، لكنه بحاجة إلى التحكم فى عواطفه. (٢) ليس الإنسان كائناً عقلانياً، لكنه بحاجة إلى أن يكون كذلك. (٣) إن الإنسان لا يعرف ماهى الحقيقة، لكنه بحاجة إلى أن يعرفها. (٤) ليس الإنسان كائناً حراً، لكنه بحاجة إلى أن يكون كذلك. الحاجة تعنى هنا "تفضيل"، "نفعية"، "تكيف"، "تطور"، "التعالى"، حالة ملحة من مستويات عليا من الوعي والإبداع. أطروحتنا هى أنه بكل هذا، وعلاوة على ذلك، يبنى المسرح خياله، حقيقة الأساطير والشخصيات

التي تتخيل وتخترع: حقيقة التخيل، من خلال تخيل الحقيقة.

يبني المسرح دائما علاقة بين الحقيقة والخيال، بين الحقيقة الحقيقية (الواقعة) والحقيقة الممكنة (التي من الممكن أن تكون)، وبين الحقيقة الممكنة (التي من الممكن أن تكون) والحقيقة المستحيلة (التي لا يمكن أن تكون). الحقيقة الممكنة والحقيقة المستحيلة من الممكن أن يكونا مصدرا للسعادة - الشقاء (رغبة، هروب، فانتازيا، حلم) أو الشقاء - السعادة (التفيس، حرية الخوف، الألم، الكرب)<sup>(١٢)</sup> لكن يوجد حد دقيق بين تلك العوالم الحقيقية، الممكنة والمستحيلة. يبنى الاحتمال المسرحي بمقتضى العالم الذي يخلقه، إذا كان حقيقيا، فلا بد وأن يكون احتماليا حقيقيا، إذا كان غير حقيقى، فلا بد وأن يكون محتملاً داخل ذلك العالم الغير حقيقى. لكن العالم مثل الآخر كلاهما يتلاعبان دائما بالأفكار عن الحقيقة والحرية ويؤسسان عليهما.

إن المسرح يحيا حتى يستقصى الحقيقة ويؤكد الحرية كحقائق لا تتحل. الحقيقة ضد الوهم، الحقيقة ضد الخطأ، الحقيقة فى مواجهة الجهل والخوف، وأيضا فى مواجهة الكذب والخداع. وليؤكد الحرية، لمعرفة حدوده، "لتحطيم قيوده" وتوسيع مجال القرارات الشخصية، الحرية الفردية والحرية الجماعية. يخبرنا آلان باديو Alain Badiou 1993:29 "إذن فإن أى عرض مسرحى هو استقصاء عن الحقيقة"<sup>(١٤)</sup>.

إن التقبل بلا نقد للحقيقة المبناه أو المفروضة، أو اللجوء إلى حقيقة خادعة وإلى حرية مزيفة هو على النقيض، الاستسلام إلى التكاسل ذهنى والإذعان.

لدى كل مجتمع منتج تكاسل عقلى بلا شك، النفور من الفكر كعاطفة مهيمنة، لكن التكاسل هو "آفة الوحيدة التى لا يستطيع المسرح، الذى يعرفهم جميعا، أن يتكيف معها". Badiou 1993:36 يربط لكان "عاطفة الجهل" بالخوف من الفكر، الخوف من تعارض الفكر مع الحقيقة. لكن المشاهد المسرحى لا يستطيع الخوف ولا من الفكر ولا من الحقيقة. نحن نتحدث عن المتفرج الذى يحب المسرح بصدق، المختلف عن ذلك الجمهور الذى يكرهه، الذى يحضر إلى المسرح أيضا. ان المتفرج هو " ذلك الذى يعرض نفسه فى استراحات العروض إلى عذاب الحقيقة " .

إذن لابد وأن نقول هذا: يعلن جمهور معين، مشارك فى عروض معينة، كرهه نحو المسرح بحماسة للحضور إلى "المسرح". Badiou 1993:36-38 يميز باديو A.Badiou بين "المسرح" و"مسارح". سيكون "المسرح" فسادا بالنسبة "للمسرح" الذى لا يبحث عن عذاب الحقيقة، بل الاستمرار بالحقيقة الخاصة المنعكسة على المسرح. لهذا "فان المسرح هو، من بين جميع الفنون، الأكثر كرها، متذرعا بالعشق الذى يزاوله على "خشبة المسرح"، لأنه " يجعل المتفرج يعلم أنه لن يستطيع البقاء بسذاجة فى مقعده" ( ١٩٩٣ : ٣٨ ) هذه الحالة الأساسية المتضمنة، الفعالة والمرتبطة بالمتفرج ربما تكون أحد الأسباب الأكثر عمقا "للإعراض" عن المسرح، تجانسه الذى لا يختزل. من جانب آليات الاستهلاك والعادات الفنية الأكثر تعميما (١٥).

ان المسرح يطلب من مشاهده، الذى بسبب ذلك يشعر بسرعة بصلاية المتكئ، العالق فى بحيرات التفسير التطور المراد من معنى ما، والذى يصبح بدوره



المفسر للتفسير. من لا يستطيع فى أية حالة ألا يبغض كونه مدفوعا من قبل متعة ومجبورا على القيام بعمل؟ أو الأفضل، التحقق من أن هذه المتعة، التى سيحبها فى الحال، هى الناتج الغير موثوق فيه لتركيز الروح؟  
Badiou 1993:39

يحملنا هذا التفكير بطريقة حتمية إلى سؤال أنفسنا عن المكان الاجتماعى للمسرح، أو بتحديد أكثر، عن علاقته الحميمة بالدولة. وما يجذب الانتباه هو أنه ، منذ بداياته وفى كل مكان، كان المسرح دائما مراقبا ومسيطرا عليه بقوة من قبل الدولة بالنسبة إلى باديو Badiou يدهشه أن " المسرح يثير أحتراساً مقبلاً من جانب الدولة، ويربطها بتلك الوظيفة للمسرح الخاصة بـ " ستقصاء الحقيقة": " ينبع كره المسرح من وجود كمين ما فى ذلك الترتيب الحسى للأجسام، للأصوات والصور، والذى لن يكتسب معنى إذا لم يعمل على إبراز، وبطريقة سريعة، السبب الذى لا يمكن تحديده لحقيقة ما (...). إن المسرح إثباتى أكثر منه تمثيلى" ( ١٩٩٣ : ٣٩ ).

لأنزال نستطيع الذهاب إلى أبعد من ذلك وإثبات أن المسرح يتلاعب دائما بالحقائق الجماعية، الأفعال وتفسيرات الحقيقة التى تؤثر على النظام الاجتماعى والرمزى بطريقة مباشرة.

ان الحقائق التى تفرق المسرح باجتهاد ذات ماهية سياسية، طالما تبلور دىاليكيات الوجود، وتستهدف توضيح موضعنا الزمنى. بدقة أكثر: من بين كل الفنون، فإن المسرح هو الذى يتصل (أو يفترض) بالسياسة بطريقة أكثر الحاحا  
Badiou 1993:40 .

المسرح والسياسة، بالتتابع، وبطريقة أساسية أو حتمية. هنا حيث يأخذ التمييز الذى أقامه باديو Badiou بين المسرح ومسارح اهتماما عظيما:

الـ"مسرح" عن الدولة، عن الذى لا ينبس بكلمة . فهو يخلد وينظم الذاتية الطبية، وكثيرة المهمة التى تحتاجها الدولة.

من جانبه ، يقول المسرح دائما شئ عن الدولة وأخيرا عن الحالة (لوضع). هناك العديد من الأسباب لعدم الرغبة فى سماع هذا الكلام ( ١٩٩٣ : ٤٠ ) لكن، "مراقب، المسرح أيضا يراقب. ينتبه لما هو حقيقى. يشئ بالعالم" ( ١٩٩٣ : ٤٥ ).

أيضا، الحقيقة والحرية ، كأسس، لنظرية عن المسرح. التخلّى عن هذا سيكون الانقياد المسمى بـ "التفكير القاصر". إن جارثيا بيريو A.Garcia Berrio على صواب فى تأكيد أن "فى فترات الفكر الجزئى والقاصر يبدو من الوقاحة وغير المؤلف تقديم النظرية لفرع من المعرفة" ( ١٩٨٩ : ٩ ). حيث يؤدى عدم الثقة فى المعرفة الخاصة وفى القدرة الإنسانية إلى الوصول لمستويات من الحقيقة والحرية أكبر فى كل مرة، إلى التشاؤم وهجران كل جهد نظرى: "ولقد عمم حاليا فى الفلسفة الدنيوية المسماة "تفكير قاصر أو ركيك" - فى أسوء حالاتها فكر متكاسل خالص - ، أسلوب من التخلّى عن الشدة كصيفة أكثر سطحية من خيبة الأمل حول الوصول المطلق للحقيقة" ( ١٩٨٩ : ٤٧ ). ليس من الضرورى الاعتقاد فى الصفة المطلقة للحقيقة للاحتفاظ بالأمل وللثقة فى الفكر. إن شمولية الخطاب المونولوجى لا تتصارع مع الاكتفاء الذاتى للذاتية،

كالمونولوجية، الانطوائية والغيبية. من الممكن التفكير فى الحقيقة (عرضها ، مناقشتها) بحرية. من الممكن إخضاع المسرح إلى ممارسة تحليلية دون أن يضر هذا. بل على العكس تماماً، الحرية الفنية التى يولد منها.

ليس هناك أفضل من كلمات إيليا بريجوجين Ilya Prigogine حتى نختم هذا التأمل عن العلاقات بين الحقيقة والحرية عن أسس الثقافة الغربية:

ترك لنا الإغريق القدامى، بالفعل، مثلان يوجهان تاريخنا: الخاص بمعقولية الطبيعة أو، كما كتب وايتهد Whitehead عن " تشكيل نظام من الأفكار العامة يكون ضرورياً، منطقياً، متماسكاً ويمكن كل عناصر خبرتنا من التأويل"، والخاص بالديمقراطية، المؤسس على افتراض الحرية، الإبداع، والمسئولية الإنسانية. نحن بعيدين جداً، بالتأكيد، عن إنجاز المثاليين، لكننا نستطيع على الأقل فيما بعد الحكم بأنهما ليسا متناقضين" ( ١٩٩٧ : ٢٣ - ٢٤ ).

نعرف اليوم أن الطبيعة ليست كل ثابت، معطى، مغلق، انعكاسى، ذى قوانين ثابتة، ومحددة. بل على العكس، يقدم العالم نفسه لنا على أنه غير ثابت، غير منعكس فى تطور مستمر، تطور يذهب من ما هو حقيقى إلى ما هو ممكن ، لهذا، يكون غير متوقع وخلاق. يتبع طريقاً من التفرعات المستمرة ، رغم قدرته على تتبع آخر. نستطيع تقييم وتحديد كمية الاحتمالات، فوضى التحولات، لكننا لا نستطيع أبداً أن نتأكد بثقة من المستقبل. العالم حقيقى وحتمى، لكن هذا لا يعنى أن كل شئ سيكون ثمرة الصدفة. نستطيع التدخل فى حياتنا، وتطويرها. علينا أن نبني "طريقاً ضيقاً بين القوانين العمياء والحوادث التعسفية"، كما يقول

Prigogine. "بسبب ذلك فإن ما يظهر اليوم هو وصف منصف الزاوية، يوجد بين عرضين مختلفين: الخاص بعالم محدد والآخر الخاص بعالم استبدادي خاضع للصدفة البحتة" ( ١٩٩٧ : ٢١٨ ) : كما فى حالة المتقابلات الثنائية السابقة، فوضعيتنا حقيقية ونقدية: لا الحتمية ولا الصدفة تستجيبان لحاجتنا لفهم العالم وتفسير علاقتهما به. ليس فى عالم تجعل فيه القوانين التجديد، الحرية، الإبداع، شيئاً مستحيلاً. وليس فى حقيقة لا يمكن التكهن، أو وصف، أو تفسير شئ بها على أكثر ترجيح. يمكن فهم وتفسير المسرح، والفن بصفة عامة، بشكل أفضل من خلال تلك الوضعية النظرية التى تجعل الحقيقة مثلها مثل الحرية ممكنة وضرورية.

## ٥- المسرح أم الحياة

تعاود تقسيمة ثنائية أخرى الظهور فى المناقشات حول صلاحية أو أهمية المسرح، الخاصة بمقارنة الفن بالحياة. يختفى هذا التناقض مع آخر أكثر اتساعاً، يعود إلى جذور الفن: التناقض الفن/الطبيعة. الفن، مثلما ظهر فى اليونان، يصور على أنه "محاكاة للطبيعة"، تعريف يبدو لنا اليوم قاصراً جداً. لكن المحاكاة تفترض الأتلاف بالفعل والتناقض كذلك. إن التباين الحالى فن/ حياة، يأخذ على عاتقه إعادة صياغة العلاقة التقليدية بين الفن والطبيعة.

إن مفهوم "الحياة" يحيل إلى معنيين من المناسب التمييز بينهما، لأنه حسبما نشير إلى واحد أو إلى الآخر، فسيكون التباين الذى على صلة بالفن شديد الاختلاف : (١) الحياة كميلاد، حيوية، دافع، طاقة، غريزة، عاطفة، انفعال، إلخ.

٢) الحياة كنظام لما هو يومى، الحقيقة العادية، النظام الاجتماعى والثقافى المدعم بالتفاعل بين الأشخاص فى بيئتهم العادية.

إن الفن اليوم، على النقيض مما حدث فى عصور أخرى، منذ الأغريق وحتى الذئوع، لا يتعارض مع المعنى. ١) تقليديا، كان الفن مرتبطا بحميمية مع الحياة، لكن كتحكم - متجاوز للفرائز ( الطبيعة البشرية)، فى الوقت نفسه الذى استخدم فيه للإلهام وضرب المثل ( الطبيعة). ولقد شرح نيتشه Nietzsche جيدا هذه العلاقة المتناقضة بما يناسب التراجيديا فاعتبر أنها ثمرة الدمج بين ثمالة باخوس ( الطبيعة - الحياة - الفريزة) وحلم أبولو ( الفن - الهيئة - الجمال). فى القرن الثامن عشر حدث تغيير هام، فى تعريف الطبيعة والعقل، عاكسا، على نحو ما، النموذج الإغريقى الأصلى المصور من قبل نيتشه. Nietzsche الآن تتحد الطبيعة، مع العقل، والجمال والطبيعة، مما يزيح تماما فكرة الطبيعة كدافع، وفوضى، وثمالة. وكما قال نيتشه Nietzsche : ينتصر "الإنسان النظرى"، عملية بدأت من سقراط وأفسحت المجال لفن "بشرى"، عقلانى، نفعى، وعلى النقيض من ذلك النموذج أقيمت الرومانطيقية وامتدت حتى اليوم بمفهوم جمالى جديد، يمكن تخيل الفن فيه ، حسب روبرت جوس Robert Jauss، على أنه "ضد- الطبيعة ( ١٩٩٤ : ١١٧ : ١٤٨ ) (١٦) حيث يكون الفن، فى كل الأحوال، الطبيعة الثانية، البيئة الأكثر خصوصية لما هو آدمى، والذى يتجاوز أو يذهب لما وراء الطبيعة.

اليوم، بالرغم من ذلك، لا نعتقد أن الفن يعرف على أنه "ضد- الطبيعة" بالمعنى الذى أكده R.Jauss بل بمعنى أن الفن ليس إعادة إنتاج للطبيعة بل هو



إبداع ذاتي). إن التغيرات التي تحدث في الكوكب، انحطاطه البيئي، أفسحت المجال لإدراك جديد لما "هو طبيعي". ومع أنه لن يكون ممكناً "العودة للطبيعة" أو العودة إلى أستايقية الطبيعة، فإن فكرة أن الطبيعة هي المصدر والدعامة لكل حياة هي شئ يشغل اليوم الفن مثل انشغاله بالتأكيد على حرته الخاصة فيما يتعلق بالطبيعة. يعتبر الفن اليوم بشكل ما وكأنه "ذخر للحياة"، شكل من "الدفاع عن الحياة" في مواجهة غزو التكنولوجيا، الاقتصاد، السوق، انحطاط العلاقات الإنسانية، وجنون العمل. في هذا السياق، وبالارتباط مع الأفاضة في المدلول المأخوذ من المعنى رقم واحد١، نصل إلى المعنى الثاني٢، الفن كشئ معارض للحياة اليومية، كمقاومة للضغط والفرض الذي يمارسه النظام الاجتماعي من خلال المؤسسات، العادات، القيم والأشكال المألوفة في تنظيم التجربة. من الممكن تحليل الفن، من خلال هذا المنظور، على أنه فرار، تصعيد، مقاومة، رفض، نقد، حرية، انتهاك، إلخ. للقواعد التي تتحكم في النظام الاجتماعي وللضغط الذي تمارسه على الفرد أو الجماعة، ولقد شدد أودتيما أي جاسيت Ortega Y Gasset على هذا المظهر الفني مشيران إلى المسرح:

نحن محكوم علينا بالأشغال الشاقة المؤبدة في الحقيقة أو العالم. لهذا فان الحياة شديدة الجدية، شديدة الخطورة، بمعنى، أن لديها ثقلاً، تحزننا المسؤولية الغير قابلة للتصرف الخاصة بوجودنا، بفعالنا الذي لدينا بطريقة ثابتة (...). إن المصير المقدر على الإنسان المرتبط بالحقيقة بطريقة لا يمكن تغييرها والمتصارع معها بلا هوادة. أن الفرار مستحيل. إن إمتلاك الإنسان لصيرورة حياته والتقرير لما سوف يفعله في كل لحظة على مسؤوليته الخاصة كأنه تدعيم لها بقوة

المعصم. لهذا فإن الحياة مليئة بالشجن. إنها بالنسبة لمخلوق هكذا، شأنه العناء، الجهد، الجدية، المسئولية، الإرهاق والشجن، فبالنسبة له الحاجة إلى بعض الراحة شئ لا عذر له . الراحة مم؟ أم، بالطبع! مما سيحدث؟ من العيش أو مما يشابهه، من " الوجود فى الحقيقة"، الفرق فيها ( ...). إن هذا يجلب لحياته الحقيقية، حياة غير حقيقية متخيلة، شبحية (يشير إلى المسرح)، إنه التشاغل. إن اللعبة هى الإلهاء. يحتاج الإنسان إلى الشعور بالراحة من معيشته، ولهذا يتواصل، يرجع إلى أو ينسكب فيما وراء الحياة. هذه العودة أو الترجمة لكي نونتنا نحو الحيوية الشديدة والغير حقيقية هى الإلهاء، الغفلة، الإلهاء هو شئ متحد الجوهر مع الحياة الإنسانية، ليست مصادفة، ليس شيئاً يمكن إدراكه. وليس ما يمتع شيئاً تافهاً، أيها السادة، بل الظن بأنه ليس هناك ما يمتع. أما الذى لا معنى له فعلاً فهو الرغبة فى جعل الحياة برمتها تسلية خالصة وإلهاء، لأنه حينها لن يكون لدينا إجابة لسؤال مما نتسلى، ومما نتهلى ( ١٩٦٦ : ٥٨ - ٥٩ )

ان المسرح كقرار من جدية الحياة، كتلهى، كخروج من نفسه لخلق وعيش عالم مؤقت من الفانتازيا والوهم. سيكون أحد المفاهيم الأساسية عن " فكرته عن المسرح".

سينتهى الاتحاد بين المعنى ١ و ٢ إلى الإبداع ، بكيفية ما، فى الفن المعاصر وأقامة علاقة مع أسطورة الفنان الثورى. منذ الرومانسية، والفنان هو شخص يقاوم حتى لا يكون منصهراً فى القاعدة الاجتماعية، شخص يبحث عن حريته الفردية، ويصارع لبناء نظام مختلف عن نظام الحياة العادية، ربما سيكون فى المحيط السياسى، الخاص بالتقاليد والقيم أو الخاص بتجربته الحياتية الخاصة.

سيعيد الفنان تقديم أو سيجسد "الإنسان الحقيقي". وسيكون الطلابيون الهامون، بكل بلاغتهم المضادة للمجتمع، التعبير الأكثر أصالة عن هذا الإنسان الجديد. سيحمل هذا التعبير الشديد لهذا الاتجاه الجمالي للدفاع عن "الفن للفن"، والذي سيكون مفسرا على أنه "عدم إنسانية الفن" أورتيمما أى جاست Ortega Y Gasset (1981) رفض المجتمع الرأسمالي، بفزوه التكنولوجيا، الاقتلاع، فقدان معنى ما هو طبيعي والتحقيق من الجمال، اختلال وخضوع الإنسان إلى الآلة، إلخ. سينصب في تعظيم الفن على أنه الملجأ الوحيد، والمجال الذاتى حيث يتحد الإبداع والحرية فى مواجهة السوقية، الفرضية، وضغط النظام الاجتماعى. ومن جانب آخر، سيقدم اقتحام التحليل النفسى أساس نظرى لهذه الحركة التى سترى الفن لاحقا كمنافضا للحياة. التى تدرك على أنها النظام الاجتماعى والخبرة العادية. سيتحول اللاشعور إلى مصدر لما هو أصلى - للغير مقموع - الذى يولد منه الفن الحقيقى، الذى لا يخضع إلى أى نوع من الاصطلاحات، لا الاجتماعية ولا الجمالية.

ستكون المغالاة فى الذاتية نتيجة حتمية لهذه المقدمات. الفن، ملجأ وحام لما هو ذاتى، تعبير متعجرف للفردية: سيتحول ذلك المبدأ قريبا جدا إلى عقيدة ومثله، سيكون أحد الفرضيات الغير قابلة للعزل تقريبا ضد الذى يصطدم مرة وأخرى مع أية محاولة للتوضيح وتحليل الفن.

لقد تأخر المسرح فى معاشة هذه العملية من المتغيرات فى النموذج الجمالى، مقدما الصعوبة الجوهرية التى لديه للهروب من "ما هو اجتماعى"، على القاعدة والالتزام. إن المسرح بطاقة تعريف: وقد كانت المحاكاة للطبيعة أحد أكثر

الخواص المتأصلة، كأنها تعريف تقريبا، للفن المسرحى. تبدو الواقعية حالته الطبيعية، والتي نجد تعبيرها الأكثر راديكالية فى طبيعية نهاية القرن التاسع عشر. لن يتعارض المسرح مع الحياة، بل سيكون نسخة منها، نسخة تتطلع إلى الموضوعية، جمالية الفكر، لهذا، تتحد فى جوهرها مع الفن الدرامى. سيشترك تطهير وجمالية هذا الاتجاه مع ستاسلافسكى Stanislavski الذى، بدون أن يتخلى عن مبادئ المحاكاة، أراد أن يقدم الحياة على المسرح، المفهوم على أنه فن ما هو طبيعى، ما هو قياسى، عن الحقيقة، عن التنقية الشكلية. نرى هذا منعكساً أيضاً، حتى وإن كان بطريقة غير مباشرة، فى المحاولة المعاصرة للجمع بين المسرح والحياة، ولكن عن طريق علم الجمال، مع حماية لخاصية المحاكاة فى المسرح (1978). Stanislavski

لكن الطليعيون سريعا ما وضعوا هذا النموذج فى أزمة. لم يتوقف الصراع ضد الواقعية والطبيعية فى المسرح على مدى القرن العشرين. والهدف واحد دائما: إعادة أحياء المسرح، إجهاضه من كل تبعية لا تكونها حيويته الخاصة والدفاع عن ذاتيته، والحرية لأية خاصية انسجامية.

كما سنرى لاحقا، فى تعريف المسرح نفسه سنعود لنجد أنفسنا أمام هذه التفرقة. فالحالة الخاصة مثل المسرح التى تجمع بين الفن والحياة هى بالضبط أحد ملامحه المميزة الأكثر أهمية. الحقيقة الخيالية، الخيال الحقيقى: هذا هو التناقض الأساسى للفن المسرحى. إن الخيال يحيلنا إلى الفن، والحقيقة إلى الحياة.

الفن يعيش، حياة تكثف الحياة، حياة تتحول إلى فن، فن يتوسع ويستكشف حدود الحقيقة والحياة. ستجبرنا الخاصية الحقيقية للتمثيل على احترام خصوصية الخيال المسرحي.

في اللحظة الحالية، بتجاوز للقسمة الثنائية التقليدية فن/حياة، والصيغ الجمالية للماضي التي تعبر عنه، تحتم على المسرح إيجاد طريقة جديدة للملاءمة وتحويل هذا التناقض إلى أحد تحدياته الأكثر ثراء. لابد وأن تفسح العلاقة بين المسرح والحياة المجال إلى تفكير خصب يثرى التطبيق.

أشار فيكتور هيجو Victor HUGO، في مقدمته عن كروميل Cromwell أشار إلى التناقض المسرحي الظاهري ليدافع عن الذاتية وحرية الإبداع (غياب القواعد) مثل دفاعه عن احترام القوانين العامة للطبيعة والقواعد الداخلية للفن:

لا توجد لا قواعد ولا نماذج، بل الأفضل القول : إنه لا توجد قواعد أخرى إلا القواعد العامة للطبيعة ، التي تسيطر على كل امتداد للفن، والقواعد الخاصة التي، لكل تشكيل، تنشأ من ظروف الحياة المناسبة لكل موضوع. الأولى أبدية، داخلية ولا تستخدم أكثر من مرة. الأوائل هم الأخشاب التي تدعم المنزل، الثاني الصقالة الضرورية لبنائه، التي توجد لترفع كل طابق. أخيرا، بعضهم هم الهيكل: البعض الآخر، هو ستار الدراما ( ١٩٨٩ : ٣٣ )

لكن، في الوقت نفسه، " علينا أن نعترف، إذا لم نكن نرغب في السقوط في اللامعقول أن الوسط الفني ومحيط الطبيعة مختلفان تماما. الطبيعة والفن



حقيقتان مختلفتان، وإلا فلن تدوم إحداهما" 66 : Hugo 1989

التناقض مسرح/ حياة، لا يشير فقط إلى أحد التناقضات البنائية للمسرح، بل إلى تلك التي تدفع التذبذب الجمالي (والتاريخي) بالاتجاه من مسرح المحاكاة إلى المسرح الذاتي، من المسرح كمرآة للحياة إلى المسرح التعبيري الذاتي والذاتي المرجعية.

## ٦- حول ما هو جميل وما هو قبيح

ان التناقض الجمال/القبح هو تناقض آخر وظائفي أكثر استثنافاً في المناقشة الفنية والمسرحية. لا نستطيع أيضاً تفادي تحليله إذا أردنا وضع القواعد لنظرية مسرحية. بالرغم من الانحلال للقواعد الكلاسيكية الخاصة بالجمال (نظام، انسجام، تناسب، توازن، نطاق بشري، وضوح، دقة، ألخ) إنه اصطلاح ثقافي يصيغ الفن المعاصر، فلن يكون من السهل بالنسبة لنا غض النظر، ليس عن المفهوم فقط، بل عن تلك القواعد نفسها، وحيث إن الحدود تصبح في كل مرة أكثر تشويشا وعدم دقة. يجب علينا الرجوع إلى نظرية حول صياغة الأجناس أو المفاهيم حتى نتقدم بثقة أكبر في موضوع زلق جدا.

إذا أثرنا بطريقة مجردة مسألة ما هو الجمال؟، ما هو الحسن؟، ما هي الملامح التي تعرفهما؟، فسيكون من الصعب التوصل إلى إجماع ما. إن التقدير للحسن يبدو في أساسه أمراً ذاتياً وثقافياً لا يمكن تجاهه فعل أي شئ آخر إلا الصمت، وتقبل الكثير من التعريفات عن الجمال كتقييم ذاتي متخيل، أو ربما،

لامتناه. تبدو المناقشة حول ما هو جميل بعيدة عن كل اهتمام علمي. ولقد أذابت  
العصرية أية إمكانية لتعريف ما هو حسن بمعايير موضوعية. لهذا فاهتمامنا،  
بتعريف جمال عمل ما أو عرض ما، بالعلاقات بين المسرح والجمال، بين ما هو  
جميل وما هو قبيح المقدم على المسرح، سيجعل المناقشة غير مجدية ومتغيرة  
الطور. ورغم ذلك، سواء عبرنا عنه أم لا، فإن مفهوم الجمال ونقيضه، القبح،  
حاضر في عقلنا كمنهج معرفي قوي وفعال، كأحد القواعد لأي تقييم عام لأي  
عمل مسرحي. إذا كان هذا هو الحال، فلن يجدى في شئ رفض كل مناقشة  
حول هذه القسمة الثنائية المعرفية، لأن التناقض السيموطيقي سيتسلل إلينا  
بطريقة حتمية في إدراك وتلقى العمل. هذا يعنى أن على الأقل، لدى كل متفرج  
تصور عن الجمال، بقواعده المعرفة بقليل أو كثير، وإن هذا التصور حاسم بطريقة  
معرفية لتجربته الفنية. لكن إذا كان الحال هكذا فلن يبدو خطيرا وغير مبرر  
افتراض أنه من الممكن وجود، علاوة على ذلك، نوع ما للبينية المرتبطة بالتجربة  
والتقييم للجمال والقبح.

قلنا : إننا بحاجة إلى نظرية عن تشكيل المفاهيم حتى نستطيع تحليل جنس  
غير دقيق مثل الجمال، ومفاده، بالرغم من الانحلال السيموطيقي الذي كان  
خاضعا له، إن استخدامه المتكرر هو خطاب، (يستتر كثيرا أسفل المفهوم الأكثر  
قبولا اليوم عن "الذوق" الذي يتشارك نطاقه السيموطيقي ويسعى إلى  
الاستبدال).

من الممكن أن نحدد ثلاثة أشكال للمفاهيم أو الأجناس: (١) للاستخدام (٢)  
للسمات أو الملامح السيموطيقية المميزة (٣) من خلال النموذج الأولى.

الاستخدام، حسب "ويتجينستين" L. Wittgenstein، يعرف مدلول مصطلح:  
"حتى نتعرف على الرمز في العلامة لابد وأن نهتم بالاستخدام مع المعنى.  
بالارتباط فقط باستخدامه المنطقي- النصي تحدد العلامة صيغة منطقية. إذا  
لم تستخدم علامة، ستخلو من المعنى" ( ١٩٨٩ : ٤٣ )

الشكل ٢ هو الأكثر استخداما من قبل العلم. المعنى بالبحث عن الملامح  
المميزة للتباين بين المفاهيم. وليس تعريف الملامح الإيجابية نفسها، بل تلك التي  
تصبح مميزة، أو، تلك التي لا يتشاركها نوع مع أنواع أخرى متجانسة. سيعرف  
الحسن بالتناقض مع القبيح، وأيضا بالتناقض مع بعض المفاهيم الأخرى التي  
تتقاسم معه بعض الملامح السيموطيقية، بعيداً عن الآخرين: جميل، أنيق، حسن،  
جذاب، مبهج، فاتن، إلخ.

الشكل ٣ يقول : لنا إن الحدود بين المفاهيم مربكة، وإنها تبنى انطلاقاً من  
النموذج البدائي الذي يعمل كنموذج تقارن به النماذج الممكنة المتضمنة في جنس  
ما ندرجهم تبعاً لشدة التشابه أو قلتها مع النموذج البدائي، ونستبعد منها بعض  
الأعضاء التي لا نستطيع تخيل تشابهها بينها وبين النموذج البدائي. يعد النموذج  
٣ مناسباً للموضوع الذي يشغلنا، ٣ سيفترض أن لدينا نموذجاً بدائياً عن الجمال  
نقارن به الأشياء الأخرى أو الحقائق تبعاً للتشابه أو عدم التشابه وسنعتبرها  
أكثر أو أقل جمالاً. الشيء نفسه سيكون على القبيح، الذي سيكون لدينا عن  
مفهومه أيضاً نموذج بدائي للمرجعية.

بدون الحاجة إلى التعمق أكثر في هذه النظريات فيما يتعلق بصياغة المفاهيم، يمكننا قبول أن ١ ، ٢ ، ٣ تعمل معا وأن الاستخدام مثله مثل البحث عن الملامح المميزة وتأثير النموذج البدائي، إنها آليات تعمل معرفيا في تقديرنا حول ما هو جميل وما هو قبيح. في هذا المعنى، أعتقد أن الملامح الخاصة بالانسجام، النظام، التناسب، التوازن والتناظر، بالقياس بتحديداتها من قبل الخبرة الإدراكية للجسد الإنساني ولعظم كائنات الطبيعة الحية (حيوان ونبات)، وأيضا للطبيعة الغير حية (النظام الغير عضوي أو الكوني، على سبيل المثال)، متأصلين بعمق في آلياتنا الأوتوماتيكية ( (الوراثي على وجه الاحتمال) للإدراك والتأويل، ليس لما هو جميل فقط - وبالتناقض، لما هو قبيح - بل لأية حقيقة. الجيوميتريّة المادية على سبيل المثال، التي لا تشبه الموجودة في الطبيعة، تكون بالرغم من ذلك مدرجة في عقولنا، ولا يبدو أن هذا الملمح مقتصر على البشر فقط<sup>(١٧)</sup>.

البناء، التقدير والتجربة لما هو جميل، مع الذاتية الشديدة والمحيرة كما تقدم، تبدو إحدى العناصر الأكثر تحديدا في بناء أي عمل فني. وجود الصيحة، بتغييراتها الغير مستقرة للقوانين الجمالية المرتبطة بجمال الجسد البشري، ليس دليلا على مواجهة فكرة الجمال وأهميتها المعرفية والإدراكية، بل على النقيض تماما. لا تلغى الصيحة، عند إجرائها لتغيرات حول نماذج الجمال، وجود القوانين، بل تجعلها أكثر اصطلاحية، تكتشف الجزء الخاص بالتعسف الثقافي والذاتي الذي يحتويه كل استحسان أو إدراك للجمال. لكن كل هذا لا يلغى ولا يجعل من غير المجدي التقدير لما هو جميل وما هو قبيح في الحياة وفي الفن، بل يؤكد أكثر على الأهمية الكبيرة التي نعطيها للشكل الجمالي. إن الجمال مظهر

شديد الارتباط، كما سنرى، بالمسرح، فهو المكان حيث " يظهر كل شئ " والذي نعى فيه تماما ماهيته وبالرغم من ذلك، نتخلى عن الافتتان والانجذاب له، كما يحدث لنا مع الصيحة، فخداعها لنا شئ معروف جدا .

فى هذا التحليل للتناقض جميل/قبيح علينا ضم تأمل جديد، ذى أهمية خاصة فى المسرح الحالى: فعل الانجذاب لما هو قبيح، التأثيرات التى يثيرها القبح بنا . قديما أعتبر رفض ما هو قبيح ملمحا مميزا للفن، رهافة الحس والذوق الحسن بخاصة فى المسرح، وبالأخص فى المسرح البرجوازى فى القرن التاسع عشر، حيث كان ولا بد من استبعاد كل ما هو قبيح و"سيئ الذوق" من المسرح. سرعان ما شقت العصرية عصا الطاعة على هذا المفهوم المحدود والسلبى عن الجمال كمرادف لما "هو طبيعى"، "النظام"، "الذوق الحسن". عرفت البورجوازية الحاكمة الجمال وفق رغباتها، اهتماماتها، واحتياجاتها. كان ملحا، لإضفاء الشرعية على سلطتها، تماثل ما هو جميل مع ما هو حسن وما هو حسن مع القيم الجديدة السائدة (العمل، الثروة، النظام، الحرية) للنظام الاجتماعى الجديد المفروض.

عند رفض هذا النظام الأستاتيكى، وضع الطليعيون علامتهم على ما هو قبيح، ما هو خبيث، ما هو شاذ، ما هو مؤذ، ما هو كرىه، ما هو مقموع. إعادة التقييم لأسباب الحياة (الجنس، الرغبة، العنف ) والدفاع عن الفن كإبداع ذاتى (عرف الفن قوانينه الداخلية وفكرته عن الجمال) جعلوا كل اهتمام بقواعد الجمال، القوانين، الاصطلاحات، المبادئ العامة، الحدود يتطاير فى الهواء.



إن العلاقة بين ما هو جميل وما هو قبيح تقسح المجال لتوترات تجوب وتخرق كل الفن الحالى، بما فيه المسرح. المشكلة (مسرحى وتطبيقى)، التى نطرحها هى عن الوجود أو عدم الوجود "لحدود جمالية". الجمال، كما اعتبر قديما، توقف عن كونه مركزا للقلق، بالرغم من ذلك، فى موضعه، مفهوم أكبر، الخاص بعلم الجمال، يحاول وضع نظام وحدود للتعبير الشكلى. ، بتلك الكيفية التى، إذا لم نستطع معها عمل تعريف شامل للجمال، فأجل بإمكاننا عمل تفرقة ما بين "المقبول جماليا" و"المرفوض جماليا". المفهوم التقليدى "لما هو جميل" استتر عدة مرات "بالجمالى"، لكن علينا محاولة التمييز بينهما حتى نمنح المناقشة سعة تهم بحق: التفكير فيما هو قبيح كأحد المكونات الجائزة فى العمل الدرامى، كأحد عناصر التوتر والتلفظ فى الفن المسرحى.

لهذا فإن المشكلة التى نطرحها، خاصة ببناء الحدود لما هو قبيح، وفهم هذا النوع بمعنى شديد الاتساع: ليس فقط ما هو غير منسجم، اختلال التوازن، عدم التماثل، عدم التكافؤ، عدم النظام، إلخ. بل وأيضا، الكريه، الخبيث، العنيف، البذئ، المثير للسخط.

يتضح أنه من المستحيل إيجاد حل قاطع، يرسم حدودا دقيقة. سيكون البديل هو إرساء معايير معينة، متوافقة بقليل أو كثير. إذا كان كل شئ صحيحاً فى عمل مسرحى، إذا لم نستطع جماليا بناء أى حد فى حضور "ما هو قبيح"، سنجد أنفسنا، كأننا فى مثل حالة الموضوعية/الذاتية للعمل، بتفرع أستاتيكي لامتناه (لامتناه بقوة) من الأشكال (وتداعياتها) والذى سيمنعنا من تمييز العمل الفنى عن العمل الغير فنى - أو، ما هو الشئ نفسه، مع بطلان الفن المسرحى كنشاط

محدد ومختلف عن النشاط العادى - . لابد وأن يستجيب النظام الجمالى، والصورة الشكلية، إلى معايير مميزة، أو على النقيض سيبطل نفسه. ربما لن تطرح اليوم بشكل جذرى هذه المشكلة فى أى مجال آخر (الخاصة بالإمكانية أو الاستحالة لإقامة حدود جمالية) عن العمل المسرحى.

نظن أنه من الضرورى اقامة حدود رسمية، لكن ليس بطريقة مطلقة أو تصنيفية، بل تلك التى تشير إلى المعيار الوحيد الممكن، الخاص بتلقى المشاهدين. ان أية مناقشة حول جمالية العمل المسرحى تضع فى اعتبارها فعل التلقى وكل ما يقتضيه. إن المشاهدين، فى المقام الأول مدركون. والإدراك جزء لبعض المعطيات الحسية التى، بالرغم من كونها خاضعة إلى نظريات وتأويلات، تعمل أيضا كمحفزات. علينا حمل المناقشة حول جمال أو قبح عمل مسرحى، ليس إلى مضمار الاصطلاحات الشكلية، الأذواق الاجتماعية أو الفردية، القواعد الأستاتيكية أو الأخلاقية، المقبول اجتماعيا أو المرفوض، بل إلى المجال الضيق للتحفيز والاستهلاكات المتفتحة. وأيضا قبول أن الاستهلال بين ما هو مستحسن وما هو بغيض لديه فردية متغيرة، وأن هذه الحدود خاضعة إلى التأثير الاجتماعى، ليس هناك شك فى أن البدن (الجسد البشرى بتصاميمه البيولوجية) يفرض حدودا معينة للتحفيز، بتلك الطريقة التى لا يبنى بها فقط ما يستطيع أو ما لا يستطيع إدراكه بوعى وبطريقة لاشعورية، بل وكنتيجة، حتى وإن كان مدركا، يكون بغيضاً جسدياً وعصبياً<sup>(١٨)</sup>.

نستطيع أن نتناقص، بلا شك، حول تعريف بيولوجى لما هو مقبول، أو ما هو بغيض، وبخاصة عندما نعتبر أن العادات الفيزيائية والبيولوجية للإنسان المعاصر

"فاسدة" بفحش أو مشروطة بطريقة معيشتة ومع ذلك، يبدو من الصعب رفض وجود استهلالات عامة تستخدم للتمييز بين تحفيز مستحسن وآخر بغيض. بخاصة في المسرح، بسبب صفته المباشرة، بمعنى، الذي لا تظهر فيه الدوافع الحسية المجردة بسبب أى تحول مادي ( كما يحدث في السينما أو الصورة الافتراضية )، يبدو هذا الاهتمام بأعتاب التحفيز ضروريا إذا أردنا إضفاء أى معنى على مفهوم ما هو جميل وما هو قبيح . الجميل يحب<sup>(١٩)</sup>، القبيح يبغض، يبدو أن هذا المبدأ لا يزال صحيحا بالقياس بما نحيل إليه المستحسن والكريه إلى فسيولوجيات متغيرة ، بيولوجية، مختصة بالطاقة، أو عصبية. العاطفة، التي تعد تحفيزاً، محركاً فسيولوجياً، من الممكن أن تتفعل كمصدر لتفكير أكثر شمولية عن الحضور/الغياب للجميل أو الحضور/الغياب للقبيح في العمل المسرحي. هكذا، نستطيع التحدث عن العواطف المستحسنة والعواطف المستهجنة. من الممكن أن تعمل العاطفة المستهجنة أستاتيكا كتناقض، لكنها لا تتحول أبداً إلى تحفيز مسيطر. (نعرف أيضاً أن الجميل يكون في الكثير من الأحيان قريباً من القبيح، الرهيب، الكريه. قال ريلكه R.M.Rilke : إن "الجميل هو بداية الرهيب الذي لا يزال باستطاعتنا تحمله"<sup>(٢٠)</sup>).

انطلاقاً من هذا التأكيد الأخير، يضع "ايوجينيو ترياس" Eugenio Trias نظرية تحاول تفسير وجود الخبيث في الفن المعاصر. الخبيث هو المقموع، رغبة لا بد وأن تظل مختبئة. يخلق الفن، عند كشفه لتلك الرغبة لنا وتقريبها منا، متعة جمالية. إن الجمال يتأسس على الخبيث، يهتم به ولا يكثرث به في آن واحد.

الجمال هيئة وستار يخفى رؤيتنا عن هوة بلا عمق وبلا شفقة يستسلم فيها كل خيال ويتصدع كل تأثير للجمال. إنه الغير مضياف، الخبيث، الذى، لابد وأن يظل مختفيا، فعند كشفه، يحدث، انقطاع للتأثير الجمالى. لكنه أيضا الحالة المولدة، المنتجة، لتلك الصورة، لذلك الستار الساطع الذى يكفى للحظة أن ينعكس أمام أعيننا المفتونة (...).

لهذا فمن الممكن تأكيد، أن أحد الشروط الجمالية التى تجعل عملا جميلا هو قدرته على الكشف وإخفاء شئ خبيث فى آن واحد. شئ خبيث يظهر لنا بوجه مألوف: يوجد هنا ملمح المحب لبيته والغير مضياف، القريب والبعيد، الذى يقدمه عمل فنى حقيقى. Trias 1999: 74- 75

عند تجاوز، الفن المعاصر، للفكرة التقليدية عن الجمال، إنفتح على مجالات لم تكن تخطر ببال. عند دمج الحقيقة اللاشعورية فى تجربته اكتشف عوالم لا محدودة من الإبداع، لكن هذا لا يعنى أن وجود الخبيث (بالمعنى الفرويدى للمصطلح، الذى يستخدمه E.Trias) ليس لديه حدود فى الفن أو المسرح. إقامة حدود لما هو خبيث مهمة أساسية. لا يستطيع الفن التخلّى عن الرغبة (الخبيث) لأن طاقته تولد منه، لكنه أيضا لا يستطيع البقاء مدركا أو متشبعا بالرغبة وتحقيقها المباشر، لأنه حينها لن يستطيع الهرب من الحقيقة والموت (تحقيق الرغبة) وخلق ذلك الستار الذى هو الفن، الذى يغطى به (ويدعم) فانتازيا الرغبة، فى الوقت نفسه الذى يهرب فيه مما يخاف منه. إنه هكذا مثل الفن يتحول إلى حيوية، إلى تعزيز للحياة:

يقصد الفن، اليوم، بصعوبة، ومشقة، إلى وضع حدود للتجربة الجمالية نفسها بمراعاة لمبادئ الجمال ، ما هو شرير وما هو بغيض، ما هو مقيئ، وما هو فضلى، ما هو مخيف وما هو شيطاني، كل شئ يتصل بقضية الرعب. ربما مثل صيغة وقائية ودفاعية بالنسبة إلى التهديدات الداخلية والخارجية التي تضيق عليها من جميع الجوانب: سراديب للنفسانية وللمجتمع التي كلما توارت كلما زادت تأثيراتها الغير متوقعة، الفجة، المفاجئة، تحدث بنا ألما. الوضع مثل الإمتاع الذى هو الألم، هو إنسانية الفن، ابن الخوف (...)

(الفن) يجاور الحد لما هو محتمل، ومن ذلك المصدر للرعب تستخلص منافع

تولد تعزيزا أساسيا Trias 1999:84

نرى أن التناقض الجمال/القبح يأخذنا إلى أفكار عامة حول الفن والمسرح. باعتبار أن هذه المستويات متجاوزة من قبل الفن المعاصر ولهذا، ليست فعالة من أجل اقتراب نظرى، لا تبدو مقبولة بالنسبة لنا بالقياس بتلك المفاهيم التي لاتزال تواصل كونها حاضرة فى العمل المسرحى تحت أشكال مختلفة: فى القرارات الجمالية الخاصة بتزيين المشاهد، بالمخرجين، المصورين، فنى الإضاءة، الموسيقيين، إلخ. لكن أيضا فى عمل الممثلين وبالطبع فى الإدراك والتأويل الذى يحدثه العمل المسرحى فى المشاهدين، وكلما فقدت هذه المستويات محتواها السيموطيقى التقليدى أصبح من الضرورى اليوم استبدالها بتنوع من المفاهيم الأقل امتدادا، مثل التناقض مستحسن/ بغيض الذى أشرنا له، أو الخاص بالجميل/ الكريه الذى يشير إليه E.Trias.



ليست هذه المناقشة غريبة على المسرح. على مدى تاريخه، بكيفية ما، كانت موجودة دائماً. التقبل لمزج ما هو تراجيدى وما هو كوميدى، على سبيل المثال، المؤسس من قبل "لوى دى بيجا"، رسم إعادة البناء لمثل ما هو جميل وما هو قبيح فى العمل المسرحى المتعارض مع القاعدة الكلاسيكية. حسب هذا المبدأ، الجميل والقبيح (الكوميدى هو دائماً، بطريقة ما، تشويه "للجميل") من الممكن أن يتعايشا داخل المشهد.

إن التناقض الأستاتيكي هو تطبيق عام فى الفن المسرحى الحالى. ليس من الإلزام التجانس الأستاتيكي، بالمعنى الذى لا بد وأن يكون فيه كل شئ "جميلاً"، "مستحسناً"، "متجانساً"، "متناسقاً". سيكون من الضرورى وجود معايير أخرى حتى نضع "حداً" لهذا التمازج أو الحضور، الفجائى أو المتعاقب، لما هو جميل وما هو قبيح فى المسرح، حيث أنها، فى ذاتها، إمكانية للوصل، التواصل، التقابل، إلخ، التناقضات الجمالية هى مبدأ لما لن نستطع مقاومته لأى إصلاح نظرى. لا بد وأن تحمل المناقشة، انطلاقاً من التأثيرات المحفزة التى تحدثها فى المتلقى، إلى المجال الشكلى، الخاص بالعلاقة بين الأشكال المختلفة المقدمة فى العمل المسرحى (تلفظ متزامن ومتعاقب للعلامات والقواميس المختلفة)، والتى سيكون تماسك ووحدة معناها أحد أكبر التحديات، سنتعرض لكل هذا فى الجزء الثالث من هذه الدراسة.

كان V.Hugo أيضاً ، ومعه كل الحركة الرومانسية، هم من أبرزوا الأهمية الفنية لما هو مثير للضحك، ولما هو قبيح للدفاع عن مسرح شيكسبير والمسرح الوطنى الأسباني الخاص بـ "لوى دى بيجا" و"كالديرون" فى مواجهة الهجمات

والرفض من جانب الكلاسيكية المثقفة ما هو غريب الشكل يتعارض بالتناقض مع الجميل والسامى، بوجوده فى الطبيعة ومنها أخذه المسرح: " ليس كل شئ جميلاً فى الإبداع بطريقة آدمية، حيث يوجد القبيح إلى جوار الجميل، المشوه بالقرب من الأنيق، المضحك على العكس من الراقى، السيئ مع الحسن، الظل مع الضوء " ( ١٩٨٩ : ٢٣ ). بعد التأكيد على أنه " من الضرورى الراحة من كل شئ، بما فيه الجميل "، يقول لنا : إن ما هو غريب ومضحك يقدم إلى الفن إمكانيات أكثر بكثير مما يقدم ما هو جميل:

ليس لما هو جميل أكثر من شكل، لكن لما هو قبيح، ألف. الأمر أن الجميل، يتحدث بطريقة آدمية، فهو ليس إلا الصيغة المحترمة فى علاقته الأكثر بساطة، فى تجانسه الأكثر إطلاقاً، فى انسجامه الحميم المرتبط بتنظيمنا. لهذا يقدم لنا دائماً مجموعة متكاملة، لكنها محددة عن أنفسنا. على النقيض، ما نسميه القبيح هو تفصيلى من مجموعة كبيرة تهرب منا وتتسجم، ليس مع الإنسان، بل مع الخلق بأكمله. وهذا هو السبب فى أنه يقدم لنا بلا توقف مظاهر جديدة لكنها غير مكتملة. ( ١٩٨٩ : ٤٠ ).

التوسيع فى التجربة الإنسانية (يقول هارولد بلوم) Harold Bloom 2002 إبداع ما هو آدمى) أظهر فى مسرح شكسبير ذلك الحد الذى يندمج عنده الطرفان ويختلطان، ماحياً حدود النظام الكلاسيكى والانفصال الذى كان مقاماً بين ما هو جميل وما هو قبيح، والذى أعطى جذراً للتمييز بين الكوميديا والتراجيديا. لهذا فإن "شكسبير" بالنسبة إلى "هيجو" V.Hugo، "الذروة الشعرية للأزمة المعاصرة. إن "شكسبير" هو الدراما، والدراما التى تنصهر

أسفل نفس النفس لما هو مثير للضحك، وما هو راقى، وما هو رهيب وما هو هزلى، التراجيديا والكوميديا" (١٩٨٩: ٤٣).

لقد اضطلع المسرح المعاصر بهذه الفرضيات الجمالية وحملها حتى لأبعد من ذلك، كما سنرى. ماحيا كل تفرقة بين الجمال والقبح، وبالرغم من ذلك، من الممكن أن يحمل إلغاء التناقضات وكأنها لم تكن معايير وعناصر للبناء والتأويل للعمل المسرحى، المسرح إلى نسبية جمالية انتحارية. وليس الشئ نفسه هو تباين ومقاومة الجميل للقبيح، المنسجم للفوضوى، الجمالى للديناميكى، المتوازن لعدم التوازن، المثير للضحك للسامى، الذى بدون أى معيار للدلالة الجمالية، يقدم كل شئ بالتساوى وكذلك الأثير أو النفيس. "الكل متساو" يبدو كإنكار للمعنى الخاص وسبب كينونة الفن. لكن ليس لهذا أية علاقة بعنصرية مسرح شكسبير، الذى لا يمكن اعتباره نموذجا للتعسف، الإبهام أو المزيج الجمالى.

## الهوامش

- ١- يجب علينا فى أى عمل فكرى أو نظرى تقادى السقوط فى شرك الكلمات، بسهولة، وفى فخ المناقشات اللغوية أو الاصطلاحية. لهذا فمن المناسب إخضاع المفاهيم الأساسية لتتقية سيموطيقية، كما نفوى هنا، أكثر من كونها تفكيكية.
- ٢- لا نقول الشئ ذاته عن التكنولوجيا وعن التطبيقات العملية للعلم، الخاضعة بشكل دائم تقريبا إلى متطلبات السوق. العلم ليس محايدا ولم يكن كذلك أبدا، لكن التفكير العلمى الذى يتحول إلى تراث عام، لا يمكن الحكم عليه ببساطة على أنه انعكاس للسلطة السائدة. فهذه النظرة الماركسية الساذجة تتكرر قيمة وذاتية المعرفة، بعيدا عن القرارات المباشرة المتعلقة بالإتقان العلمى وتطبيقاته.
- ٣- يفرق ك. بوبر بين ثلاثة عوالم: العالم الأول، الأغراض والحالات الفيزيقية، العالم الثانى، حالات الوعى والاستعداد للأفعال (ذاتى- التفكير)، العالم الثالث، التفكير الموضوعى (نظريات، مشكلات ومناقشات - المفكر به) نتاج علمى، شعرى وأعمال فنية.
- ٤- غير مادية روحانية للاتصال، آلية التحقيق، الإبداع، حرية العالم للحاجة الملحة، تجاوز الذات الفردية. ذاكرة لهرم الاحتياجات الإنسانية، المؤسس من قبل اماسلو (١٩٧٢) : (١) (فسيولوجية ٢) (لأمن ٣) (إعادة الإنتاج ٤) (الأنتماء ٥) وآلية التحقيق.
- ٥- نذكر أنه لا يوجد طغيان منظم لا يمتلك إلى جانبه علماء (كهنة، فلاسفة، رواد فضاء، مؤرخين، بيولوجيين...) يدافعون عن أفعاله وجرائمه فى نظريات تعتبر بلا أدنى شك صحيحة. كان للنازى المتطرف على سبيل المثال كان مجموعة من العلماء (البيولوجيين الراديكاليين) الذين رجعوا إلى عهد لينين حتى يبرؤنه. لذلك من الممكن أن تثير الأفكار عندما تستدعى افتراضات من الحقيقة الأفعال والسلوك الأكثر تطرفا: فى الواقع، أمدت الأفكار بالوقود الأكثر عنفا للإضطرابات الأكثر سوءاً فى التاريخ (بنتلى، ١٩٨٢: ١١١).
- ٦- إحدى التفرعات الشديدة الأهمية لتلك القاعدة الإدراكية المتناقضة هى بالرغم من ذلك، تلك التى تصل إلى مصدر الفن المسرحى نفسه. أشير إلى ما يفصل نص وعرض، أدب ومسرح. نجد أنفسنا هنا مع مشكلة تؤثر على تعريف الفن الدرامى نفسه، والتى سنتعرض لها لاحقا.
- ٧- انظر ٧٧.aa السيكولوجيا الاجتماعية (١٩٩٤). الخلاصة بين النظرية الظاهرانية للإدراك ونظرية الإدراك الاجتماعى، انظر 41: 29-2000 C.Castaneda
- ٨- لدى الفردية الذاتية عادة فكرة سلبية عن اللغة وقيمة الكلمات، عدم الثقة حول الاستخدام والكفاءة. لكن اللغة، بالرغم من ذلك، وكما أوضحت النماذج، هى الأداة الأكثر نفعا، ملائمة، وكفاءة التى استطاع الإنسان اختراعها. ظواهر الغموض، عدم التحديد والإبهام، والتى من المعتاد المجادلة بهم ضد كمال اللغة، بعيدا عن الاستجابة لتحديدات عقلية أو سيكولوجية، تمنح الاتصال مرونة ومقدرة لا يستطيع الوصول إليهما بطريقة أخرى. انظر الفصل الرائع لجوتيريث أوردوينث S.Gutierrez Ordonez عن العيوب اللغوية (٢٠٠٢ : ٢٠٩ : ٢٣٥)
- ٩- "ليس الفنان الذاتى، فى نظرنا، أكثر من ممثل سيئ ونطالب فى كل تعبير فنى وفى كل درجات الفن قبل أى شئ، وفى المقام الأول، بالتغلب على ما هو ذاتى، بالتحرر من جيروت "الأنا"، بإلغاء كل إرادة وكل رغبة فردية. لأنه بدون الذاتية، بدون التأمل المجرد، لن نستطيع ولن نرغب فى تصديق أى نشاط إبداعى فنى حقيقى أبدا، حتى ولو كان الأكثر تدنيا " 50 : 1982 F.Nietzsche
- ١٠- نذكر أن الشكلية الروسية أشارت بالفعل إلى "عدم تسيير الآلية" فى اللغة كأحد الملامح الأساسية للغة الشعرية.

١١- الدعوة "فلسفة اللغة العادية"، التي أفسحت المجال إلى البرجماتية J.L.Austin، أعادت تقدير منهج التحليل اللغوي بهدف اكتشاف ثراء المعنى المتراكم في الكلمات وإعادة إحياء الفكر هكذا. انظر المقدمة التي كتبها G.R.Carrio E.A.Rabosi عن كيف نصنع أشياء بالكلمات ١٩٩٠ : ٧-٢٥، أيضا F.Martinez Bonati : "علينا أن نتقّى، من الكلمات الدارجة، الحدس الحى الذى يتضمنه (غرابة) استخدامها الخاص والعميق. فيها عالم (يخفيه التطبيق اليومى) والسبب أن التجربة المباشرة للأشياء تتنظم بها" ( ١٩٨٢ : ٢٩-٣٠ ).

١٢- توجد تعريفات أخرى عديدة للحقيقة، لن تناقشها هنا: بالنسبة إلى "شيلر" Schiller فإن الحقيقة هي ما "يتحقق"، بالنسبة إلى "ديوى" Dewey هي التي تمتد بالرضا، بالنسبة إلى جيمس W.Jame هي النفعية، بالنسبة إلى هيجل Hegel هي التوافق مع المطلق، إلخ. إن نظرية الحقيقة الخاصة بـ W.James، البرجماتية، معقدة ومتناقضة، لكننا نتفق على بعض صيغها، بعد التساؤل "ما هي"، بمفاهيم التجربة، القيمة التأثيرية للحقيقة؟ "يجيب: "الأفكار الحقيقية هي التي نستطيع أن نتشبه بها، أن نجعلها نافعة، أن نؤكدّها، ونتحقق منها، أما الأفكار الخاطئة، فهي التي ليست كذلك" (...) "ليست حقيقة فكرة ما خاصة محتكرة مرتبطة بها. إن الحقيقة تحدث لفكرة. تصبح صحيحة، تكتسب صحتها من الوقائع، حقيقتها هي، فعلا، عملية، حدث، للمعرفة: عملية التحقق منها، وإثباتها شرعيتها هي عملية إعلان صلاحيتها" ( ٢٠٠٢ : ١٢١ ).

١٣- هاتان الصيغتان لرد الفعل هما قاعدة المتعة المسرحية تحديدا، متعة متناقضة، ناقصة دائما، لأن العالم الممكن مثل الغير حقيقى كلاهما خيال: إذا كانت متعة، لا بد وأن تكون متعة مؤجلة أو بعيدة، إذا كانت الشقاء، - فهي ممكنة دائما بعيدا عن المسرح. ولا حتى الرغبة من الممكن أن تحققها. ولا يكون التطهير كاملا. من الممكن أن نطلق على هذا متعة جمالية أو رمزية. إن هذا لا يعنى إلا أن تكون المتعة المسرحية حقيقية ومباشرة. بخاصة المتعة المرتبطة بالجمال، بالمفاجأة، بالهزل، بالمستحيل أو بالأعيب اللغة، من الممكن أن تكون هكذا إذا كانت مباشرة ومباغثة فقط.

١٤- يقول لنا "ساسترى" A.Sastre حرفيا الشئ نفسه تقريبا : "إن عالم الدراما يندرج بين الأنشطة الإنسانية بالخيال لكنه، في أفضل كتاباته، هو نزاع (من نوع خاص، كما نقول) ضد الكذب، والمراهنة بالحقيقة وأخيرا، عرض للحقيقة" ( ٢٠٠٠ : ٢٢٢ )

١٥- لا يحدث الشئ نفسه مع السينما، على سبيل المثال. السينما "خاصة" دائمة، ومن الممكن أن يغيب عنها المتفرج، على التقيض تماما من المسرح، الذى هو عام دائما، فإن، ولا يمكن وجوده بدون متفرجين.

١٦- نعتقد أن الرومانسية تحافظ على غموض مفهوم "الطبيعة" (نظام وجمال، وأيضا الفوضى والدافع) ولا تستخدم أبدا، رغم ذلك، التعبير "ضد-الطبيعة". يقول هوجو V.Hugo : "إن الفن يتطور بقوة الطبيعة" ( ١٩٨٩ : ٦٨ ).

١٧- تشير التجارب المجراه أن للفئران أيضا إدراكاً غير مفهوم للبنيات البلاغية.

١٨- "إحصاء الأشياء فسيولوجيا، كل قبيح يضعف ويقلق الإنسان. يذكره بالانحطاط، الخطر، عدم الكفاءة، فعلا



في حضور ما هو قبيح يفقد الإنسان الطاقة: من الممكن قياس تأثيره بالديناموميتر. بصفة عامة يكون الإنسان مقموعا عندما يستشعر اقتراب شئ سيئ شعوره بالقدرة، برغبته في القدرة بقيمته، كبريائه - كل هذا يهبط مع القبح، يعلو مع الجمال" Nietzsche 1973: 99

١٩- قال المعلمون. متعة الرؤية تحدد الجمال. علينا ربط مفهوم الجمال بالحسن، المتعة، التلذذ، اللذة. مصطلحات مرتبطة بالحالة الأساسية للطبيعة البشرية والتحديد لنظام المعاني: تكون حاسة السمع مبرمجة على التلذذ بالجناس، المذاق من أجل الغلوكوز، اللمس من أجل نعومة الاتصال، التذوق للهرب من العفن، النظر من أجل الشكل واللون المتسجمان. على النقيض، الأكثر استيعادا من قبل الطبيعة، ينفع كطباق، يعمل بالتناقض، وليس أبدا كالحافز الأول للمادة الحية.

٢٠- مذكور من قبل E.Trias 1999:17. H.Muller مصححا لـ "Rilke:الجميل يعنى النهاية الممكنة للخوف" (١٩٩٠: ٧٩).



# الجزء الثانى تعريف المسرح مقارنة لنظرية مسرحية



## نحو تعريف للمسرح:

لابد وأن ينطلق أى بناء نظرى بالضرورة، حتى يكون لديه الحد الأدنى من الكفاءة العلمية، من التحديد والتعريف لهدف دراسته. لقد أشرنا بالفعل إلى الصعوبة المبدئية التى يواجهها أى اقتراب من نظرية عن المسرح، تحديدا بسبب التعقيد، التنوع وعدم ثبات هدف دراستها. ربما كان هذا الأمر هو الدافع وراء عدم احتواء معظم الأعمال النظرية عن المسرح تقريبا أبدا، على تعريف عن المسرح أو تخليها عنه<sup>(١)</sup>. يبدو المفهوم وتعريفه امراً مفروغاً منه، ولو أننا سرعان ما سنثبت أن هذا النقص فى التعريف المبدئى تحديدا يفسد الكثير من الحجج والاستنتاجات الخاصة بهذه الدراسات<sup>(٢)</sup>.

مهما كان صعبا، لا بد وأن يضع تعريف المسرح فى اعتباره تعقيد وشمولية الظاهرة المسرحية. لابد وأن يشتمل، بالاتفاق مع مفهوم الشمولية، ليس فقط على شكل محدد للمسرح، جنس أو حدث خاص، بل على أشكاله المتعددة، أجناسه وتعبيراته. لا أن يضع فى اعتباره النص الأدبى فقط، بل أى نوع من النص المسرحى، لا يجب أن يدرج النص فقط فى تعريفه، بل والعرض أيضا، لا يجب أن يحلل الحقيقة الفنية فقط، بل الظاهرة الاجتماعية، ليس العمل وحده أو المنتج، بل الانتاج والتلقى، إلخ.

حتى نحاول وضع تعريف شامل للمسرح لابد وأن ننطلق من الحدث المعرفى الخاص بوجوده، كما يبدو واضحا يوجد المسرح على هذا النحو بالقياس بكونه نشاط ثقافى، اجتماعى وفنى محدد، يمكن التعرف عليه بطريقة مباشرة على



هذا النحو ومختلفا عن أنشطة أخرى ثقافية، اجتماعية وفنية. المسرح حدث اجتماعي يختلف عن أحداث اجتماعية أخرى، يشغل مكانا خاصا ومختلفا داخل النظام الاجتماعي، المؤسسي والرمزي يعنى هذا أنه ليس فعلاً فيزيائياً فقط (له مادية ملموسة، إنه شئ واقعي- نشاط يحققه البشر في زمان ومكان محدد-)، بل وأيضا حقيقة رمزية (مفهوم وكلمة تقسح المجال لتبادلات استطرادية). كحقيقة فيزيائية ورمزية، يرتبط المسرح مع النظام الاجتماعي العالمي، الذي يشكل جزءاً منه، معتبرا أن النظام الاجتماعي هو نظام فيزيائي (مادية المجتمع أو الثقافة) مثلما هو نظام رمزي (عدم مادية الإدراك واللغة) (٣).

يساعدنا إثبات الحقيقة المعرفية والاجتماعية للمسرح، كما هو واضح، على عدم التعارض مع المعنى العام. إذا كان المسرح نشاطاً اجتماعياً مختلفاً، ومحدداً، فهذا يعنى أننا لا نستطيع أن نقبل، كما يحدث في بعض المناقشات والدراسات، أن كل شئ مسرح، أو أن أى نشاط يمكن أن يكون مسرحاً.

نتحدث عن المعنى العام لأن، على النقيض من ذلك المفهوم نفسه، بيد و المسرح اليوم مجبرا أحيانا على تبرير، ليس جدواه فقط، بل ووجوده هو نفسه أيضا. المسرح فن يناقش علنا، يكشف لنا ذلك شيئا عن طبيعته المميزة، عن المكان المتزعزع الذي يشغله في نظام ما هو حقيقي (وعليه في النظام الاجتماعي) بالقياس بما يدخله الخيال في ذلك الواقع نفسه. يبدو النقاش حول وجود ونفعية المسرح متأصلا في نشاطه الخاص: ليس فنا غير مبال، يتحتم عليه الدفاع عن وجوده الخاص حتى يشغل مكانا " لا-مركزي " و " في غير وقته " فيما يختص بالنظام الاجتماعي. يوضع المسرح في تخم الحقيقة نفسها التي

يحتاج النظام الاجتماعي إلى تعريفها وبنائها حتى يوجد، على مسافة واحدة من إقرار ذلك النظام لمناقشته أو رفضه، على بعد المسافة نفسها بين الحقيقة والخيال. لهذا، فإن فعله، مرتبط بسبب كينونته.

لكن إذا كان المسرح نشاطاً محدداً فتحن بحاجة إلى نظرية محددة أيضاً لتعريفه<sup>(٤)</sup>. يجب أن تكون هذه النظرية نظرية مستقلة، تفسر الخصوصية المادية والفنية للظاهرة المسرحية، حتى وإن استخدمت كل المعارف والطرق التي توصلت إليها أي دراسة أخرى من أجل البناء ( الأدب، علم اللغويات، التاريخ، أنثروبولوجيا، علم الاجتماع، علم النفس، السيموطيقا، إلخ).

تصدت الدراسات التي أجريت حتى الآن إلى موضوع المسرح من عدة مناهير مختلفة باهتمام لا يتطرق إليه شك، لكن بدون أن تتدخل بالكامل في الموضوع الذي يشغلنا. تشير الإجابات لسؤال ما هو المسرح إلى حقائق جزئية من نظم تقدم في ذاتها ترابطاً لا نقاش فيه، لكنها لا تتصدى لهدف دراستنا في نوعيته.

بالنسبة للبعض، يمكن فقط تعريف السؤال ما هو أو ما هو ليس مسرحاً انطلاقاً من الاصطلاحية. غير أن اصطلاحاً ليس هو نفسه اعتباراً، لهذا تترك الإجابة السؤال من جديد معلقاً في الهواء، لأنها لا تشرح لم إذا وكيف يتحول سريعاً شئ ليس كذلك، إلى اصطلاح أو لا يكونه. يعمل الاصطلاح دائماً على أساس موضوعي، وليس على الصدفة الخالصة، إلا أننا نشبهه بالوهم. لا تمنح الاصطلاحية أصلاً للمسرح بل لتطوره. إن الإنجازات التاريخية

هى ما ترتبط بالاصطلاحية وليس بفعل المسرح نفسه. ربما كان من الطبيعى التهرب من سؤال عن طبيعة المسرح وإذا بته فى أدلة اصطلاحيته التاريخية عند إثبات ،حتى اليوم، أن تاريخ المسرح هو النظام المسرحى الوحيد القائم حقا ( لاسيما المفهوم كتاريخ للأدب الدرامى)<sup>(٥)</sup>. سيتفق المسرح مع هذا، ذلك الذى يسترجع، أو يتعامل، مع تاريخ الأدب الدرامى.

فى عدم وجود نظرية عن المسرح كنظام مستقل، فحتى الآن تم تطوير فروع جزئية فقط، مثل تاريخ الأدب الدرامى، علم اجتماع المسرح، الأنثروبولوجيا المسرحية أو السيموطيقا المسرحية، التى تقتصر تقريبا على دراسة التفسير والعلامات المسرحية. كانت السيموطيقية المسرحية حتى اليوم، بلا شك، أكثر الفروع تطورا، لكنها لم تتحول إلى سيموطيقية وصفية، بقدر المحاولات للاتجاه من النص إلى العرض ومن العرض إلى السياق والتلقى (T.Kowzan ( 1997a ( 1987 ) M.C.Bobes ( 1982 ) M.de Marinis لقد أرست السيموطيقية المسرحية الأسس لنظرية مسرحية على إعلاء الاختزال للنص والأدب الدرامى، لكنها فشلت فى صياغة نظرية شاملة حقا.

نستطيع تقفى أثر دليل على ما نقول من خلال المصطلحات الحائرة الخاصة بـ M.de Marinis أحد الباحثين الأكثر جدية بلا شك، وأكثر من اقتربوا من نظرية شاملة عن المسرح من خلال السيمولوجيا. مزج M.de Marinis صيغ شديدة التباين حتى يعرف هدف دراسة السيموطيقية المسرحية: "برجماتية التواصل"، "الاجتماعية - السيموطيقية للفهم المسرحى"، "السيموطيقية المعرفية أو تجريب التلقى المسرحى"، "النظرية السيمائية - المعرفية للتجربة

المسرحية"، " النظرية السياقية النصية للخطابات المشهدية "، " نظرية الاتصال المسرحي"، " علم المسرح الجديد " ( ١٩٨٢ : ١٠، ١٩٧، ١٩٩ ).

لا يبدو أن بين كل هذه الصيغ صفات مشتركة ولا تظهر هدف دراستها. لقد مضى متجاوزا من دراسة العرض ( المسمى أحيانا "النص المشهدي" ) إلى الخاص بالاتصال المسرحي، حتى ينتهي معرفا المسرح على أنه " العملية الإنتاجية- التلقيه الكاملة التي يفردھا العرض، والتي ينشأ منها مظهر شديد التفرد ( بالنسبة للباقيين، ليس منفصلا بوضوح عن الآخرين ) " ( ١٩٨٢، ٢٥ ) وهو تعريف، كما يعترف الكاتب نفسه، غير كامل ومبهم إلى حد ما. لهذا فنحن على اتفاق تام مع التشخيص الذي يقوم به " De Marinis " بنفسه :

لاتزال الخاصية السلبية للدراسات المسرحية هي عدم المعرفة بالضبط لما يدرسونه أو ما يجب عليهم دراسته، وبناء عليه، بأقل بكثير، كيف يدرسونه. في حالتنا، إذن، لا يعنى طرحنا لهذه الأسئلة مرة أخرى الخضوع لممارسة بلاغية فارغة وعقيمة، بل على النقيض، إن هذا يقتضى السعى لتحقيق توضيح لا غنى عنه من أجل دقة كل خطاب لاحق ( ١٩٨٢ : ٧ ).

كانت ثمرة هذا التوضيح الضروري الانتقال من سيموطيقية بنائية إلى سيموطيقية برجماتية :

تتجه سيموطيقية، ترفض الشكليات المجردة للنماذج الاتصالية وذات البناءات الدلالية، في مقابل الاهتمام التحليلي والنموذجي للديناميكية التاريخية الملموسة للمعاني والنصوص، لإنتاجها وتلقيها بقدرما يشير كل هذا على وجه التحديد إلى

المسرح، يدل على الانتقال من نظرية للعلامات والاصطلاحات إلى نظرية نصية لخطابات العروض، والتي تنشغل بدورها بإعادة التشكيل (الصياغة) في مصطلحات أكثر إنجازا كنظرية عن الاتصال المسرحي ( ١٩٨٢ : ١٠ ).

غير أن نظرية عن الاتصال المسرحي (ممثّل - متفرج)، تواصل كونها نظرية جزئية، بقدر ما تتطلب دراستها نطاقا متعدد الأنظمة وتجريبي حتى يتم إنجازها. لكننا لا نعتقد أن هذا سيكون رغم ذلك الطريق اللازم لتقديم سيموطيقية مسرحية إذا كان هذا يفترض التخلي عن أهم مساهمتها: أن دراسة المسرح كنص معقد، توفيقى، مكون من نصوص ثانوية ذات مادة تعبيرية متنوعة، وتعددية رمزية متجانسة. غير أن إثبات هذا النهج ينطوى على خطر "سيموطيقية وصفية"<sup>(٦)</sup> لقد حاول De Marinis إيجاد نطاقا آخر أكثر نظرية وشمولية، وعرض التعريف التالى للمسرح : " أن العروض المسرحية هي تلك الظواهر المشهدية التى تتصل بمرسل إليه جماعى، الجمهور (الحاضر جسديا فى التلقى)، فى لحظة انتاجه نفسها (الارسال) " ( ١٩٨٢ : ٦٤ )، مزحزا، كما يؤكد هو نفسه، هدف الدراسة من المرسل إلى المستقبل.

ما يجذب الانتباه هو أن هذا التعريف، الذى لا يزال جزئيا، يقع فى خطأ التداول الشديد الوضوح مثل الخاص بإدراج المعرف فى التعريف ( ما يستحق المشاهدة). هنا نقطة الضعف بالضبط، بطبيعة الحال فى افتراض محتوى مصطلح مشكل حقا كما سيعترف لاحقا "De Marinis" نفسه:



تعريف من هذا النوع يعطى بعض الميزات (...)، ولكن (...) له الضرر الكافى أيضا الذى لا يستهان به فى التكيف التام مع "السلوكيات العامة" التى يستند إليها Goffman وإلى أشكال العرض المتنوعة نفسها، إذا لم يكن بسبب ذلك التحديد المتضمن فيما يستحق المشاهدة الوصفية، المصطلح بمعنى أضيق. المشكلة هى أنه، لسوء الحظ، ليس لدينا إيضاح م إذا يعنى العرض؟ "بمعنى أضيق" وكيف يميز، احتمالا، عن العرض بمعنى أوسع؟. وهنا لا يفيد كثيرا التعريف المقدم فى وقته المناسب من ثيسار مولينيارى "Cesare Molinari"، الذى يرضينا، وإن كان بطريقة وقتية، فى الكتاب المذكور: "سيكون العرض هو كل ما يجهز ويوضع بتعمد ليكون مرئيا، وفعالا أيضا" (Molinari- Ottonlegghi 1979:7) الخلاصة، بقدر ما ندور، يبدو لنا أننا لانزال تناقش عدم الانتقال المحدد فى وقته من قبل جوفان Goffman، عندما أشار (...) "من الطبيعي، ألا يكون كل العالم خشبة مسرح، لكن ليس من السهل تحديد الأسباب بالضبط عن السبب فى أنه ليس كذلك" (١٩٨٢ : ١٨٠-١٨١).

سيكفى أن نفكر فى التمييز بين "المسرح" و"العرض"، لا أن نعرفهما، للخروج من هذا الثبات، كما سنرى فيما بعد. وأيضا، الابتعاد عن القصصية لأحد العناصر الأساسية للمسرح (المتفرج)، والقصصية للقطب الآخر للتواصل المسرحى (الممثل) حتى يكون هناك مسرح يستلزم هذا أن يتشارك كلاهما (الراسل - الممثل والمستقبل - المتفرج) القصصية أو الاتفاق المكون للحدث المسرحى: إن العلاقة الخاصة بين الواقع والخيال التى يقيمها المسرح، والتى بواسطتها يعرف الاثنان ما يفعله أحدهما والآخر يتأمل هى تمثيل أو آداء خيالى (رغم أنه واقعى، وليس

متخيلا فقط). لذلك لا يكفي أن يقول المشاهدون "هذا هو المسرح" حتى يتحول ذلك أتوماتيكيا إلى مسرح. وليس كافيا أيضا إقامة "نطاق" مسرحي حتى يتحول ما يحدث بداخله إلى مسرح. يضرب De Marinis مثلا آخر لهذه الحالات: عرض لجماعة مسرح Squat جمعوا فيه المشاهدين أمام فاترينة رأوا من خلالها حركة سير المارة في الشارع حيث مزجوا أفعالا خيالية ( مقدمة من الممثلين ) وحقيقية ( متحركة من قبل المارة ). يوضح De Marinis بطريقة صائبة أن "الحادثة المسرحية هي مسرح فقط لأنه تم التفكير فيها على أنها مسرح، وتقدم كمسرح، وتستقبل كمسرح" ( ١٩٨٢ : ١٨٢ )، وهذا السبب في أن هذه الحالة في جزء منها فقط مسرحية ( الذي يشير إلى الممثلين ) لكنها ليست كذلك بالنسبة إلى باقي "الممثلين" (المارة)، ليس فقط الذين لم يمثلوا من الخيال، بل الذين لم يعرفوا حتى أنهم كانوا مشاهدين من قبل متفرجين مزعومين.

إن الفاترينة مثال رائع لتلك النطاقات (الإطارات) الجسدية التي تحدث عنها Bateson في مقال حول اللعبة والفانتازيا الذي اتخذ Schechner كإسناد (...). لكن يكفي نموذج مسرح Squad ليوضح أن النطاقات المادية وحدها ليست كافية ، ثم إنه من الضروري أن يتعرف عليها الفاعل المتلقى على هذا النحو، ويتصرف بناء على ذلك على المستوى التأويلي مثلما على المستوى السلوكي، والمتشارك، يترجمهم ( يعبر عنهم ) بصيغة واضحة أو مستترة، بتعبيرات ممتا تواصلية مثل "هذا هو المسرح"، "هذا هو الخيال"، إلخ. هذه هي الخلاصة، الاختلاف بين الفن والحياة، بين العرض المسرحي وببساطة، الحياة اليومية كعرض (١٩٨٢ : ١٨٢ : ١٨٣).

هذا التوضيح والتحليل (السديد، وإن كان جزئياً) الخاص بـ de Marinis<sup>(٧)</sup> يوضح إلى أى مدى تبتعد السيموطيقية المسرحية عن منهجها الخاص حتى تدخل فى منهج (فى هذه الحالة، البرجماتية) أقل توافقاً بسبب نطاقها النظرى، وفى الوقت نفسه لا تكفى للجمع بين مفاهيم حتى تنتج خلاصة فكرية حقيقية ("السيمولوجيا البرجماتية"، على سبيل المثال)<sup>(٨)</sup>.

نقول إن، السيموطيقية المسرحية ليست نظرية حقيقية عن المسرح بل سيميولوجيا مطبقة. ليس ممكناً بالطبع، بالإضافة إلى ذلك، أن تصبح السيموطيقا علماً شاملاً، كلياً، آخر، كما تخيل سوسير. لقد أوضح التطبيق، على الأقل حتى اليوم، أن ذلك العرض غير متحقق من جانب آخر لم يقدم مجمل النظريات الجزئية أتوماتيكياً كنتيجة نظرية شاملة. إن النظريات الجزئية ضرورية كلية، لكنها لا تكون فى مجملها خلاصة أو نظرية كاملة. إنها تحليل جزئي ومتراكم بالتتابع لحقيقة شاملة. من الممكن وضع الاحتمالية أو الحاجة إلى نظرية موضع الشك، لكن ليس من الصحيح مطابقتها بشئ لا تكونه، كما فى حالة السيمولوجيا المسرحية.

بالتأكيد توجد أهداف للدراسة لا تحتاج نظرية شاملة حتى تقوم على نظم علمية، لأنها فى الحقيقة لا توجد كتلك الأغراض قبل التحقيق يظهر النظام بوضوح حتى يبنى ويحدد هدفه، وليس العكس. لا يوجد الفرض "النفسى"، على سبيل المثال، بل منطقة مبهمة نستطيع تسميتها "نفسى"، "سلوك" أو "تصرف"، محدد من قبل عناصر معرفية وانفعالية، تمنح بعض الدراسات المادية مصدراً، لتحديد حقل معين بقليل أو كثير للدراسة وليس أبداً على أساس لحقيقة معرفة

بطريقة مسبقة. توجد نظم أخرى، على النقيض، لديها معرفة مسبقة أو تحديد لهدفها، وإن كان من الممكن أن تخضع دائماً إلى تغيرات، إزاحات، اختزالات أو توسيعات، كما فى حالة الفيزياء، التى تدرس قوانين المادة فى سلوكها المرصود والمقاس. فى هذه الحالات يمكن التحدث عن نظريات شاملة أو جزئية أو عن نظم نظرية خاصة، كالفيزياء النظرية أو النظرية الكمية. "نظرية عن"، من الممكن أن تطبق فقط على أهداف محددة للدراسة، وليس على الكل. لذلك ليس لكل أهداف الدراسة العلمية أو الأكاديمية النظام نفسه الأبيستيمولوجي. ليس موضوع "مسرح" وموضوع "أدب" متساويين مثل "السيميوطيقا" أو "التاريخ"، على سبيل المثال. وليست "الفيزياء" و"الأدب" متساويين أيضاً، ولا "الأدب" و"المسرح" بعضهم نظم، والبعض الآخر أحداث اجتماعية، الأخريات نظريات جسدية أو مناهج نظرية معرفية. بعضها ذو حقيقة انطولوجية، والبعض الآخر معرفية فقط، بعضها موضوعات مبنية بالفعل، والبعض الآخر فى طور الإنشاء، إلخ. يمكن أيضاً تضمين الأبهام: الأدب حدث اجتماعي، غرض فني، تجربة شخصية ونظام أكاديمي.

كذلك ليس لكل موضوعات العلوم أو النظم المرتبة النظرية نفسها، لأنها مختلفة انطولوجيا وداليا. فى حالة المسرح من الواضح أنه يوجد مسبقاً بالفعل كحقيقة فنية واجتماعية قبل أن يظهر نظام لدرسه. يعرقل هذا الحدث مشكلة تعريفه، لكنه فى الوقت نفسه يجعلها أكثر حتمية. ينشأ التوتر بين الحقيقة المعرفية والتحديد النظري. ومن جانب، يوضحه. هكذا، نستطيع أن نؤكد باتساق: "هذا هو المسرح لأننا فى مسرح"، أو "المسرح هو ما يحدث هنا". يحدد المكان الفعل،

ويحدد الفعل الكينونة. يناسب هذا تعدد معانى كلمة "مسرح": المكان (المبنى) مثل الذى يشغل مكانا به (التمثيل، العرض). ثم، هذا مسرح لأنه هكذا يعلن لنا. وأيضا يشكل القول، التعبير، العرض، الكينونة. عند الاضطلاع بهذين الحدثين ( أنا فى مكان حيث يقولون لى إنهم سيقدمون مسرحا)، يخلق موقفا وحالة من الوعى الخاص الذى يهيا للرؤية والاستماع بطريقة خاصة أو معينة، مختلفة عن الطريقة المألوفة فى الإدراك والحكم على حقيقة أخرى تسمح لى هذه التهيئة الذهنية والنفسية برؤية ما أراه وسماع ما أسمع بهدون أن آخذه " حرفيا " أو، ليس كله على محمل الجد. عند اتخاذ هذا الموقف سأساعد باقى المتفرجين، كل من هم بجوارى، وأستطيع إثبات أن ردود أفعالهم ليست تماما كما هى فى الحياة اليومية أو بعيدة عن ذلك السياق: إنهم لا يصدرون رد فعل كما لو كانوا يرون ويسمعون بعيدا عن " كل " الحقيقة. سلوكهم مرشد لتفسير: "سلبيتهم"، انفصالهم ، و"عدم تدخلهم" فيما يحضرونه، على سبيل المثال، أو صيغة الانتباه، التأمل والاتصال مع من يؤدون، يوجهوننى حول الطريقة التى يجب وأن أفسر بها كل شئ، مدة تعلمى هى نائبى: أتعلم لأكون متفرجا يرى كيف يتصرف متفرجين آخرين. كلها إشارات بالنسبة لى على أن ما يفعله الآخرون ليس مساويا تماما لما يحدث فى الحياة العادية، اليومية، تتحكم هنا قوانين أخرى، إن هذا مثل لعبة (وإن لم تكن لعبة بالضبط )، إن الأمر ليس خطيرا كما يبدو، إن الفاعلين والمتفرجين يعرفون جيدا " عما تسير الأمور ": الإلهاء، التسلية، المحاكاة الساخرة، الانفعال، التحرك وبالمناسبة، أعمال الفكر أو " الدعوة للتفكير". تعلمت أيضا، ألا أنخدع وألا أسمح بخداعى : أعرف جيدا كيف أميز بين الحقيقة والخيال. لذلك أفهم أن خلاصة المسرح تتكون من تقديم خيال كما لو كان



حقيقة. تعلمت أن أكون متفرجاً لأننى تعلمت التفريق إجمالاً بين ما هو مسرح وما ليس كذلك. الأمر وكأننا نقول: "أعرفُ التحدث لأننى تعلمت اللغة التى أتحدث بها" أو، "أفهم ما تقوله لى لأننى أعرف اللغة التى تحدثنى بها".

لهذا توجد، "ملاحم بنائية" (اللغة) و"ملاحم للفردية" (اللغة المتحدثة) للمسرح. معرفة البعض تسهل تعريف الباقي. يوجد نطاق- بنية- قالب يسمح لى بتعريف طبيعة الإنجازات المادية. بين النظام وتحقيقاته توتر دائم يمكن أن يعمل الفرد أو المجرّد (الأعمال المسرحية) كقوة صريحة أو مفككة لما هو عالمى أو نوعى (المسرح كفن مميز)، أو كقوة إدراكية وتمامسكية. توجد أعمال وعروض مسرحية تكبح البنية (مركزية جاذبة) وأعمال توسعها (مركزية طاردة). بعضها يتجه نحو الحدود، والأخرى نحو المركز. كل هذه التوترات تضع الفن فى الاختبار، فى هذه الحالة تضع المسرح، وتحدد ديناميكيته التاريخية. إن التفرقة بين النظرية والتاريخ تتأسس، كما نرى، على البنية المعرفية الخاصة للمتفرج، التى يمكن بواسطتها التفريق بين ما يكون وما لا يكون مسرحاً، بين الكفاءة المسرحية (معرفة المسرح كنظام) والتمثيل (التأويل لعمل مسرحى محدد). لهذا، فإن نظرية تعنى مجموعة من الأفكار المعرفية التى تحدد أو تعين مواصفات التطبيق، بالقياس بأنها قوالب معرفية تحدد مجال التمثيل، توجه السلوك والفعل، القرارات أو الإنجازات الملموسة.

يتم التعبير عن كل نظرية من خلال مبادئ وقوانين عامة. تتغير النظريات، مما يبدو متناقضاً، لكنه أساسى للتعريف الخاص للنظرية: إنها تتغير بالقياس بتغير هدفها، وبسبب تغير الإنجازات والظروف التاريخية، وبسبب تطور معرفة ذلك

الهدف، جعله أكثر تعقيدا أو مستكشفا لمظاهر لم تكن معروفة من قبل. لا توجد نظريات ثابتة، بالقياس بتغير أهداف الدراسة أو المعرفة لها نفسها بينما توجد، تعمل النظريات، تدعم الأفعال، توجه التطبيقات، لكنها أيضا تعيد تشكيل، تكمل، ترسي قواعد نظريات أخرى أو تتغير وتختفى.

لكن ليست النظرية مثل التاريخ. ان التناقض نظرية / تاريخ نسبي بحث، بالقياس بأن الأولى تتمركز في ما هو شامل ونوعى والآخر فيما هو خاص ومتفرد. عندما لا تتطابق الواحدة مع الأخرى، فمن الممكن أن يؤثر هذا الاختلاف بالتساوى على النظرية والتاريخ، مجبرا أحدهما أو الآخر على التغير. ان تاريخ المسرح هو تاريخ التحولات لنظام من الأشكال لابد وأن يكون معرّفا بنظرية. تعرف النظرية النظام، ويعرف التاريخ، الأنجازات وتحولات ذلك النظام.

النظرية ( كتعريف ) قالب، برنامج سابق يعين ويشكل النص، الحدث المسرحي، الأبداع والتلقى. نطاق للأنتاج والتلقى. لهذا فان نظرية لتعريف المسرح، ليست أنطولوجيا ميتافيزيقية أو أساسية، سابقة للتاريخ، بل، متجاوزة للتاريخ، في كل حالة. لا يعنى التجاوز للتاريخ أن تكون بعيدة عن التاريخ أو متعالية، بل أن يكون لديها دوام تاريخي معين، وهو ما يفترض أساس ما هو "طبيعي"، متضمنا في ما هو طبيعي ما هو ثقافي، الذي هو خصوصية النوع البشري ( ثمرة التطور المعاصر والثقافة الجينية ). التاريخي- الثقافي المادي، المرسى مؤقتا، لا يتعارض مع ما يتجاوز الثقافة أو ما يتجاوز التاريخ، مفهوم فيه التضمن لما هو شامل ونوعى. أنه ليس جوهرية أولية، أفلاطونية، مثالية، بل أولية تطويرية و، الفاعل بدوره في تطور.

نظرية معرفة المسرح هي الدراسة للخصائص المسرحية، الخاص هو الثابت، الغير متغير، الاستدعاءات: ميزات خطائية محددة للنص، خصائص سيموطيقية وتواصلية للعرض والتلقى والمتطلبات الخاصة لعمليات الإزاحة، التفاعل والبيئية بين البعض والبعض الآخر. هنا حيث لا بد وأن نعثر على الخاص أو المميز للفن المسرحي.

لأننا نستطيع تمييز المسرح من عدمه، فنحن نستطيع أيضا فهم كل التجاوزات والوضعيات المتخيلة بين المسرح وما ليس مسرح. معرفة أنه مسرح تسمح لنا باكتشاف التنوع للأجناس الوسيطة، المتاخمات، المهاجنة، المحيطات، التحولات، المزيج، المجموعات، التفاعلات. فبدون مرجع عام لن نستطيع تمييز ما هو خاص. سيكون الغير صحيح نكرانا لما هو عام أمام الأغترار بما هو خاص، أبطال ما هو عام للدفاع عن المختلف، جعل واحد رفض للآخر. نقول هذا بكلمات : M. de Marinis

إن الاتساع والتشويش الذي تقدمه حدود المسرح اليوم يعرضان في نفسيهما ظاهرة إيجابية دائما وعندما لا تتحول (...) إلى ذريعة لعلم النظريات الضعيفة، مثل (...) الإثباتات الشديدة النوعية كالميتافيزيقية عن المسرح العالمية ستكون منتجة حاليا، وسيكون بداخلها تمييز الممارسات المسرحية المميزة والخاصة في كل مرة أكثر صعوبة، في كل مرة أكثر عدم نفعية. لا يزال عمل الدارس، النظرى، المحلل، عرض مفهومية، تقديم تفريقات، تعريف نطاقات، رغم أنها وقتية وقابلة للمناقشة، متضمنا أيها من اليوم فصاعدا يبدو المعنى العام رافضا لإمكانيته. ( ١٩٨٢ : ١٨٦ ).

نعتقد، مثل De Marinis، في إمكانية إقامة تفريقات، تحديد نطاقات بواسطة تعريف ديناميكي ومقترح للملامح المميزة والخاصة للمسرح، من مكوناته الأساسية ووظائفه الأساسية. يجبرنا على هذا، بالضبط، اتساع الحدود أو المتاخمات للمسرح اليوم، لكنها لا تتحلل. وكلما امتزج وأختلط المسرح بفنون أخرى وممارسات اجتماعية، كلما كنا في حاجة أكبر لتعريفه لفهمه بطريقة أفضل و، أنطلاقاً من هنا، نفهم العلاقات التي يحافظ عليها مع الفنون الأخرى والممارسات الثقافية. كما قال "M.Bajtin" لابد من معرفة عزل هدف الدراسة وتحديد بطريقتنا صحيحة، بتلك الطريقة التي لا يصل فيها التحديد إلى فصله عن الروابط، الأساسية بالنسبة له، مع أهداف أخرى، وبعبارة عن تلك التي تجعل الهدف نفسه غير مفهوم" (١٩٩٤: ١٢٨) .

#### ١- ملامح مميزة للمسرح

إذا اعتبرنا أن المسرح نشاط اجتماعي وفني خاص فأول ما علينا العثور عليه هو ملامحه المميزة، تلك التي لا يتشاركها أو التي تميزه عن الأنشطة الاجتماعية والفنية الأخرى. ومن أجل دقة أكبر، سنفرق بين الملامح النوعية والخصائص. الملامح النوعية هي تلك السمات التي لا تتقاسم مفهوم مع أي مفهوم آخر، عند مقارنة المفهوم مع أي مفهوم آخر، وبخاصة مع تلك التي يشكل معها مجال دلالي، نجد ملامح تستخدم في تمييزه عن كل الآخرين. نطلق على هذه الملامح خاصة أو مميزة بالقياس بأنها تسمح لنا بتعريف نوعية الدرجة ( يحدد النوع أو الدرجة الاتساع التصوري أو المعرفي الذي يسمح بتضمين كل الأعضاء المنتمية إلى ذلك النوع أو الدرجة) التي نشير بها إلى موضوع ما، نشاط

أو ظاهرة ملموسة.

نفهم الخصائص على أنها تلك السمات الأخرى التى تبني، بدون أن تصبح خاصة، ملامح الهوية لمفهوم أو درجة، بالقياس بأنها مدرجة فى النموذج البدائى. نستخدم النموذج البدائى كنموذج ذهنى ومتخيل للمرجعية، لكن انتماء الأعضاء إلى الدرجة التى تحتويهم لا يقتضى مشاركة كل الملامح الدلالية المميزة، بل فقط الحفاظ على تماثل مع النموذج البدائى. لهذا فإن الحدود بين المفاهيم ليست صارمة بل مبهمة. تصير العلاقة بين الدرجات أكثر ميوعة وهكذا تسمح بملاءمة أفضل للغة على تعددية وتنوع الأعضاء أو النماذج، المرشحة بقوة للانتماء إلى الدرجة نفسها .

للمسرح، كما سنرى، ملامح معين يعرفه بطريقة كافية كأنه تمييز للظاهرة المسرحية عن أى ظاهرة أخرى. يتضمن، أيضا، مجموعة من الملامح المميزة أو النموذجية التى، بالرغم من أنها تتقاسم مع مفاهيم أخرى أو حقائق، إلا أنه من الصعب جدا ظهورها مقترنة فى أى تعبير آخر اجتماعى أو فنى مثلما يحدث عادة فى معظم الأحداث المسرحية.

اعتدنا فى الاستخدام اللغوى اليومى على الاهتمام بالتعريف الدلالى للمسرح (سمات مميزة) مثلما نهتم بالمقارنة مع النموذج البدائى (خصائص). من خلال وجهة النظر هذه، فإن المسرح مصطلح متعدد المعانى، ذو سعة دلالية وبرجماتية كبيرة : مبنى، جنس أدبى، عمل درامى، مجموعة الأعمال المسرحية لكاتب أو لفترة، نشاط فنى، عرض، تمثيل، مؤد لدور اجتماعى، موقف خادع، حالة مبالغة



من التعبير، إلخ. يحيلنا علم اشتقاق الكلمة (التي تسلت إلى لغتنا نحو القرن الثالث عشر، حسب شهادة (Covarrubias إلى مكان معمارى خاص مخصص للمشاهدة والتأمل ( من اللغة اليونانية theatron مكان للرؤية، theamai (مسرح). أنتجت فى هذا المكان أعمال وحبكات قدمت الأساطير أو الحوادث بشكل خيالى وفنى، لكن بتلك الكيفية التى ظهرت بها أمام الجمهور كما لو كانت تحدث فى تلك اللحظة نفسها. لهذا، فإن المسرح، مكان لتأمل الأحداث أو الأفعال التى تحدث فى نفس اللحظة التى تشاهد فيها كما لو كانت حقيقية، رغم أن المتفرجين يعرفون أنها ليست كذلك.

يوضح لنا التنوع فى الاستخدامات والمدلولات لكلمة مسرح أن تشكيل المفهوم ليس عملية مغلقة أبداً، فاللغة الطبيعية، مثل الواقع، فى تغير دائم، تحت التأثير المستمر للتحويلات الثقافية والمادية يخلق المسرح، فى الوقت الراهن، تنوع كبير لأحداث مسرحية تجبرنا على إعادة صياغة البنية المعرفية للمفهوم نفسه، بالقياس بأن التصنيف مسرح لا بد وأن يتضمن نموذجاً جديداً، وليس المعرف أو المقنن مسبقاً.

كما نرى، أننا نطبق على تعريف المسرح الأنماط الثلاثة المشار إليها بأعلى عن صياغة المفاهيم: (١) الاستخدام (٢) الملامح الدلالية و(٣) المقارنة بالنموذج النمطى. نحدد هذا التعريف.

بمقارنة المسرح بأى نشاط فنى واجتماعى آخر، لا نجد ملمح آخر مميز ومحدد غير ذلك الذى يعرف المسرح على أنه ظاهرة ثنائية فى أساسها: "نشاط

حيث يصير الخيال حقيقة، وتتحول الحقيقة إلى خيال". يميز المزج بين الحقيقة والخيال المسرح عن أى حدث آخر أو ظاهرة اجتماعية أو فنية. إن المسرح حقيقة خيالية وتخيل حقيقى.

نستطيع التحدث عن "التناقض الظاهرى" أو "التنصل oximoron" (9)(Ubersfeld 193:11) حتى نشير إلى العقد الأساسى الذى بواسطته يصير خيالا حقيقة ويعرف الواقع على أنه خيال. علينا تحديد أنه، عندما نقول حقيقة فنحن نشير إلى "فعل ماضى فى مكان ثلاثى الأبعاد" وعندما نقول خيالا فإننا نشير إلى "فعل ممكن فى مكان متخيل". الاتحاد أو الدمج لهاتين الحقيقتين- المتخيلة والحقيقية- هو ما ينشأ خصوصية المسرح.

نقول أن المسرح حقيقة متناقضة لأنه يجمع مفهومين متعارضين- الحقيقة والخيال-. إن الشكل الذى يجمع فيه المسرح الحقيقة والخيال هو ما يميز الحدث المسرحى. لكن ليس من السهل تحديد الأسلوب الخاص الذى يربط به المسرح هاتين الحقيقتين المتعارضتين.

من جانب، نستطيع التحدث عن الدمج، إذ إنه، فى اللحظة التى تتحد فيها الحقيقة مع الخيال، يشكلان كلاً لا ينفصل. فتعرض الحقيقة المسرحية على أنها حقيقة واحدة، وليس حقيقتين مختلفتين. يحقق مبدعو تلك الحقيقة (منتجو العمل المسرحى : الكاتب، المخرج، الممثلون...) نشاطاً مساوياً، من خلال وجهة النظر المادية، لأى نشاط آخر، أى، نشاط لا يقسم ولا يجزئ إلى مستويات مختلفة عن الحقيقة. لا يفرق المتلقون (المتفرجون) أيضاً بين الحقيقة والخيال عند

إدراك عمل مسرحى، عند استقبال المنتج الفنى الذى يقدمه لهم الآخرون. إن إدراك الحقيقة المسرحية واحد وتام، بالخصائص المشاهدة نفسها فى إدراك أى ظاهرة أو نشاط اجتماعى آخر.

من جانب آخر، لابد وأن نتحدث عن الفصل، الذى لا يتجاهله أو يتناساه ولا المنتجين ولا المتلقين فى أية لحظة وبأنه يتعلق بحقيقة مختلفة عن الحقيقة المألوفة، حقيقة من الممكن أن تفهم وتقيم فقط بالقياس بمعرفة أنها متخيلة، ومتصورة. إن للحقيقة المسرحية مظهر الحقيقة الكاملة والمشابهة لأية حقيقة أخرى فى العالم، ورغم ذلك، يعرف من يؤسسونها ويدركونها أنها ليست كذلك، وأنه من الممكن أن توجد الحقيقة المسرحية، وتكتسب معنى على هذا النحو فقط إذا عرفت على أنها خيال، أى، كحقيقة متخيلة أو متصورة، بمعنى، أنها منفصلة جذريا عن العالم الحقيقى باتفاق أساسى: الاتفاق المسبق الذى يعنى به، المبدعون مثلما يعنى المتلقون، بأنه لا يمكن أخذ أى شئ مما يحدث على خشبة المسرح على "محمل الجد"، لا يمكن رؤية شئ أو تقييم شئ كما لو كان له المستوى نفسه من الحقيقة خارج المسرح، الخاصة بالحياة اليومية.

حد دقيق، لكنه أساسى، يفصل الحقيقة المسرحية عن الحقيقة الغير مسرحية. يبنى ذلك الحد ويتقبله كل الكم المشاركون فى الحدث المسرحى، وتلك المشاركة هى التى تجعل الدمج والانفصال ممكنا بين الواقع والخيال، الملمح المحدد والمميز للمسرح. كل عمل مسرحى ناجح يعرض، لما وراء الاتفاق الأساسى الحتمى، بعض "الشك" حول الحدود بين الواقع والخيال، بين ما هو موجود وما هو غير موجود، بين الغير موجود، لكن بإمكانه أن يوجد، بين ما يمكن أن يكون

وما لا يمكن أن يكون. يعمل المتفرج دائما في ذلك الطرف، يصدر الأحكام ويفسر كل شئ من خلال تلك الريبة، التي ستكون ممكنة فقط على ركيزة التفرقة بين الواقع والخيال التي يقيمها المسرح.

إن الاتحاد الخاص والتفرقة بين الحقيقي والخيالي الذي يحققه المسرح، هما ملمحه المميز ليتجاوز جميع وكل واحد من عناصره البنائية. كم نرى ونسمع، أن كل ما يحدث أو يتطور في المسرح، يكون خاضعا لذلك المستوى المزدوج من الحقيقة، الحقيقة الواقعية والحقيقة المتخيلة: ممثلين، شخصيات، مكان، زمان، أحداث، كلمات، أهداف، حركات، صراعات.. كل شئ حقيقي ومتخيل في آن واحد. لأنه إذا كان حقيقياً فقط فسيتوقف عن كونه مسرحاً، وإذا كان خيالياً فقط فسينقطع عن كونه مسرحاً أيضاً. ليس المسرح واقعاً متخيلاً فقط، كالأدب، على سبيل المثال، وليس حقيقة فقط أيضاً، رغم شدة طقوس وترميز الحقيقة، كما يمكن أن تكون مصارعة الثيران. في رواية يكون الموت تخيلاً فقط، حيث يوجد الموت فقط في وعي الكاتب والقارئ، ويبنى بالكلمات فقط في ساحة مصارعة الثيران، يموت الثور بحق، ومن الممكن أن يموت المصارع أيضاً في الواقع. لا يموت في المسرح، كما في الأدب، بل تخيلي فقط (الموت كظاهرة مغلقة في ذهن المتفرج) بل حقيقي وظاهري ( يدرك كما لو كان موتاً حقيقياً)، لكنه لا يموت في الواقع، كما يمكن أن يموت في الساحة، بل بطريقة متصورة.

نرى أن هذا الملمح المميز يسمح لنا بفصل المسرح عن التعبيرين الآخرين الفنيين الذي يختلط بهما بشكل متكرر: الأدب والعرض نعتبر مصارعة الثيران

كالعرض، والأدب كالوهم المتخيل المبني على الكلمة فقط.

تبدو لنا التفرقة بين العرض والمسرح أساسية<sup>(١٠)</sup> وإن كان عدم التفرقة بينهما غالباً، تجعلنا ننتهي بقبول أى تعبير مشهدى على أنه مسرح. سواء أكان لديه أم لا المكون الخيالى الذى نعتبره أساسياً لتمييزه عن المسرح. إذا ذهبنا إلى السيرك، إلى مصارعة الثيران، إلى حفل لموسيقى الروك، إلى حضور ديفيليه، إلى مشاهدة مباراة كرة قدم، إلخ. يمكن أن نجد فى هذه العروض بعض اللحظات التى "يدخل فيها الخيال إلى المسرح" (شئ يقدم لنا على أنه خيال، لا نأخذه "حرفياً" أو بجدية)، لكنها ستكون لحظات معزولة، إذ أن غالبية ما نراه ونسمعه هناك ندركه كما هو، بطريقة مباشرة، وليس كخيال مختلق علينا تأويله كما لو كان شئ آخر. يجذبنا العرض فى حد ذاته (يدهش، يفتن، يفاجأ، يسحب، يقلق...)، بما لديه من المخاطرة، من اللعب، من الجمال، من التوتر... لكن ليس لكونه خيالاً.

إن السيرك عرض غير متجانس يمكن أن نجد فيه جزءاً مسرحياً (المهرجون)، جزء مشهدى (السحر، الشعوذة). جزء مخاطرة (لاعبى العقلة، المروضون)، آخر موسيقى، رقص، كباريه، إلخ. يمكن أن نرى فى حفل موسيقى معاصر تحول المغنيين إلى شخصيات، خشبة المسرح والأداء يتمسرح، إلخ. لكن ليس الخيال هو ما يعرف الحفل الموسيقى بل الموسيقى التى تحدث فيه. نستطيع فى مباراة قدم كرة اعتبار اللاعبين كشخصيات، لكن، بالرغم من كونها لعبة، فما "يلعبونه" حقيقى ما يحدث فى الحشائش ليس خيالاً، إنه، أكثر من كونه لعبة، مباراة حقيقية ("حقيقة" تضم الملايين). كرة القدم لعبة تنافسية، تتشارك مع المسرح فى كونها عرضاً واقعياً، لكن يفصلها حاجز عن المسرح:



## غياب الخيال<sup>(١١)</sup>.

عندما نعتبر المسرح كعرض فنحن نرغب فى التأكيد على ما لديه من المبالغته، أكثر مما لديه من الخيال قد يكون الخيال مشهديا، وفى هذا المعنى نستطيع التحدث عن "مسرح مشهدى"، أو عن "عرض مسرحى". إن استخدام التعبير "عرض مسرحى" كمرادف للمسرح شائع<sup>(١٢)</sup> وليس لدينا اعتراض عليه، بالقياس بأنه لا يستخدم فى محو التفرقة التى نعرفها هنا بين المسرح والعرض. من الممكن وجود عناصر مسرحية داخل العمل المسرحى، لكنها لن تكون أساسية أبدا بل عرضية أو منفصلة عن الحدث، لقد أشار لذلك أرسطو فى كتابه فن الشعر.

أعتبر أرسطو الخرافة (الأسطورة)، والحبكة وتركيب الأحداث، العنصر الأساسى للتراجيديات مع الموسيقى أو العرض، كعناصر ثانوية:

الإنشاد هو الأكثر أهمية للمصممين، فى المقابل، يكون العرض شيئا مغريا، لكنه لا يمت بصلة إلى الفن وأصغر خصائص فن الشعر، ثم إن تأثير التراجيديات يوجد أيضا بدون تمثيل وبدون ممثلين. بالإضافة إلى ذلك، يكون فى إعداد العروض فن مصمم الأزياء المسرحية أكثر أهمية من فن الشعراء ( ١٩٧٤ ، ١٤٥٠ ١٥،b 20).

الشاعر الجيد (الكاتب) هو الذى لا يجعل التنفيس (الخوف والشفقة المنبثقة من القدر المأساوى للبطل) يعتمد على شئ آخر غير تطور أو بنية الأحداث، وليس العرض (التأثيرات البصرية والصوتية المبالغته المؤسسة على استخدام

## الآلات، الحيل والأجهزة).

إذن، من الممكن أن يولد الخوف والشفقة من العرض، وأيضاً من بنية الأحداث نفسها، وذلك الأفضل وشاعره يكون الأفضل. لابد وأن تبني الخرافة، أيضاً، بالطريقة نفسها، التي تجعل من يسمع تطور الأحداث، بدون أن يراها، يرتعب ويتوجع لما يحدث، وهو ما سيحدث مع من يسمع أسطورة أوديب. وعلى النقيض، يكون خلق هذا من خلال العرض أقل من الناحية الفنية ويقتضى نفقات. والتي لا تخلق الخوف من خلال العرض، بل التعجب فقط ليس لها علاقة بالتراجيديا، لا يجب التماس أى متعة من التراجيديا، بل ما يناسبها. على الشاعر أن يعرض عن طريق التقليد المتعة التي تولد من الشفقة والخوف، وبالطبع لابد وأن يشركه هذا فى الأحداث. ( ١٩٧٤ : ١٤٥٣ ١،b - ١٢ ).

ومع ذلك يعترف أرسطو بفائدة هذه المصادر المسرحية، خاصة الموسيقى والمناظر، "كوسائل شديدة التأثير من أجل الامتاع" ( ١٤٦١ a، ١١٥ ).

حتى يتحول شئ إلى عرض يكفى أن يخلق تعجبا، دهشة فيما يشاهد أو يرى، يكفى أن يتسبب فى كسر معين فى ترتيب ما هو متوقع، فى الترتيب المألوف للأحداث. هذه المفاجأة أو الكسر لما هو مألوف قد تكون طبيعية أو صناعية، متعمدة أو غير متعمدة. هكذا، نستطيع التحدث عن انفجار بركان على أنه "عرض طبيعى"، لكنه سيكون عرضاً أيضاً إذا أثار الإنسان بطريقة مصطنعة انفجار فوهة بركان خامد. بالطريقة نفسها من الممكن أن يكون اصطدام قطار مشهدى، رغم كونه غير متعمد. الاختلاف مع المسرح هو، إذا كان هذا يحدث على

خشبة المسرح (انفجار بركان، اصطدامات للقطارات) سيتحول أتوماتيكيا إلى خيال، بالاضافة إلى أنه سيكون مصطنعاً ومتعمداً، سيكون متخيلاً يمكن أن يكون المتخيل مشهدى، لكن ليس كل مشهدى متخيلاً. وكنتيجة، ليس المشهدى كافياً لتعريف المسرح.

التفرقة بين الأدب والمسرح أساسية أيضاً. لا نشير إلى الاختلاف بين المسرح كجنس أدبى والمسرح كعرض، سنتحدث عن هذا لاحقاً، بل إلى أن الأدب فقط وهم متخيل، بينما المسرح وهم حقيقى تكفى هذه التفرقة لفهم أنه بالرغم من إمكانية أن يكون المسرح أدباً، إلا أنه لا يمكن وأن يكون أدباً فقط.

من تعريف المسرح على أنه بناء لحقيقة مختلفة، فريدة - ذلك الذى يكون بين حقيقة الحياة وحقيقة الخيال الفنى-، يمكن استخلاص نتائج تؤثر على فهم العديد من المتناقضات التى تبني المسرح نفسه، مثل صفته الفانية والمطلقة فى الوقت نفسه، عتامة وشفافية علاماته، الحقيقة الثلاثية الأطراف وعدم الحقيقة المرجعية، الذاتية والاعتراى، الممثل والشخصية، الزمن الحقيقى والزمن المتخيل، خشبة المسرح والمشهد، الأداء والتأويل، الإنتاج والمنتج، النص والعرض، إلخ.

سيساعدنا التعريف الذى نقدمه هنا عن المسرح أيضاً فى توضيح بعض الوضعيات النظرية الشديدة الاتساع. سنحلل ثلاثة منها، نعتقد أنها نموذجية.

يقول E.Fisher-Lichte فى واحدة من أكثر المقالات الموضوعة عن النظرية المسرحية جدية - إن خلاصة المسرح هى:

" A يجسد X بينما S يحضره " .

يختزل المسرح إلى أدنى شروطه المسبقة، يحتاج إلى شخص A، يقدم X بينما S هو المتفرج (...).

كل ما يفعله A عندما يشخص X، أنه لا يفعل ذلك لتحقيق هدف مادي (لأن كل ما يفعله في هذه الحالات لا يفعله لنفسه بل أمام الآخرين، المتفرجين) ولا ليثبت شيئاً عن نفسه أيضاً، الشخص A بل فقط ليشير إلى شئ يخص X وحده (١٩٩٩ : ٢٩، ٢٧، ١٣).

نظن أن تعريف Fisher-Lichte يفتقر إلى شئ ما : توضيح ما يحققه A (يمثل، يفسر، يعرض) إنه نشاط متخيل وهكذا يفهمه ويستقبله . S لا يكفي " تمثيل أو تشخيص آخر " (X المهم هو أننا نرى ما يفعله A، مهما يكن (يعرض، يفسر، يجسد شخصية أو ببساطة "يمثل")، كشئ مختلف عما يفعله ذلك الشخص نفسه A أو عما سيفعله بعيداً عن خشبة المسرح، أي، كشئ لا ينم عن الحقيقة الكاملة بل مظهر لها فقط، بمعنى، حقيقة متخيلة. يبدو أن Fischer Lichte يخلط العناصر البنائية للمسرح (الممثل، الحدث، الشخصية، المتفرج) بالتعريف الخاص للمسرح. نحن بحاجة، حتى يوجد مسرح، أي، حتى تخلق حقيقة وهمية وخيالاً حقيقياً، على الأقل، لممثل، حدث مكاني - وقتي ومتلق أو متفرج. لكن هذه العناصر البنائية الثلاثة لا تعرف ما هو أساسى فى المسرح، ما يحدث حقيقة بين خشبة المسرح والقاعة المرتبط بالخاصية المميزة للنشاط حيث يكون A وS

مرتبطتين ومتضامنتن.

لا يضطلع جيرزى جروتوفسكى " Jerzy Grotowski "، من خلال وجهة نظر أخرى، أيضا بخاصية الخيال كملح محدد ومميز للمسرح، بالرغم من عزمه على تجريد الظاهرة المسرحية من كل رابطة طفيلية ويحاول اختزاله إلى ماهيته الأكثر صفاء ( التى يسميها "مسرح فقير").

قبل أى شئ نريد أن نتخلص من الانتقائية، فنحن لا نعتقد أن المسرح خليط من الأنظمة الفنية المتنوعة. بل على النقيض، نريد تحديد ذلك الذى يبنى الماهية أو خصوصية المسرح، ذلك الذى لا يستطيع أن يكون مزدوجا أو مقلدا من قبل أنواع أخرى من العرض. (...)

إذا أردنا تحديد الحدث المسرحى بالضبط فعلىنا أن نلغى تدريجاً كل ما له خصائص مميزة، بهذه الكيفية سننحى جانباً المكياج، تأثيرات الإضاءة، الديكورات، الموسيقى التصويرية، فى كلمة واحدة، المنظر نفسه. تجريبياً علينا إثبات أن المسرح، المختص بكل هذه الأمكنة والطرز، لا يتوقف عن الاستمرار. بل على النقيض، يحدث هذا عندما يتفكك الاتصال بين الممثل والمتفرج، عندما يختفى الحوار المباشر، الحى واللموس بينهما ( ١٩٧٠ : ١١ ، ١٩ )

حقق جروتوفسكى Grotowski جهداً محموداً لتجريد المسرح من كل الأكسسوارات. فى مقابل تأكيد شديد الاتساع، يعتبر المسرح " خلاصة الفنون "



(اعتباراً من محاولة فاجنر Wagner لتحويل الأوبرا إلى "فن شامل")، يقول لنا Grotowski : إن المسرح ليس أكثر من ممثل ومتفرج يتواصلان معا . تعريف المسرح، كما فى الحالة التى نوقشت سابقا، يصبح ناقصا . حيث يلغى الحاجة إلى الشخصية، التى أدرجها Fischer-Lichte كمكون أساسى للمسرح، حتى يختزل الخلاصة إلى عنصرين فقط A و S . مضيفا أنه لابد من وجود "تواصل" بين الاثنين. ان تعريف المسرح الذى لا يتضمن شيئاً آخر، يجعل من المستحيل التفرقة بين المسرح والحياة، بين المسرح والحقيقة الغير مسرحية. إذا كان كافيا خلق مسرح من تواصل شخصين، فلن نرى أسلوب التفرقة لهذا الفعل عن أى فعل آخر خاص بالحياة اليومية. الخلط بين الحقيقة والمسرح، بين الحياة والمسرح، بين ما هو مسرح وما هو ليس بمسرح، كان بالضبط هو ما أدى إلى إبطال الاقتراح المتجدد لـ Grotowski رفض الخيال لضرورة الخيال كشئ مختلف عن حقيقة الحياة- كان هو ما دفع Grotowski إلى محاولة إلغاء تفريقات أخرى، كالتى توجد بين الممثل والشخصية، الحقيقة المسرحية والحقيقة اليومية، المكان المسرحى والمكان الحقيقى، إلخ. وكنتيجة، أنتهى المسرح إلى التحول بالنسبة له إلى وسيلة للكمال الشخصى، وليس إلى حدث اجتماعى أو شكل محدد للاتصال المباشر من خلال الخيال.

يصر "بيتر بروك" P.Brook على الشئ نفسه، مضيفا العنصر المكانى كضرورة لإمكانية وجود مسرح: "أستطيع أخذ أى مكان خالٍ وأطلق عليه خشبة مسرح عارية، يسير رجل فى هذا المكان الخالى بينما يشاهده آخر، وهذا هو كل المطلوب لتحقيق فعل مسرحى" (١٩٧٣ : ٩).

نحن نظن أنه بحاجة إلى شئ آخر : إن ذلك الرجل الذى يسير يجسد شخصاً مختلفاً عنه، شخصاً متخيلاً، وإن من يشاهده يعرف أن ذلك الرجل الذى يسير هو رجل ممسوخ إلى شخص متخيل، وأن ما يفعله ينتمى، لذلك، إلى نظام مختلف عن نظام ما هو واقعى، إلى نظام الحقيقة المسرحية المتخيلة.

"الفونسو ساسترى" Alfonso Sastre، بعيداً عن كونه ليس أكاديمياً، لكنه بحق مشاهد فطن للظاهرة المسرحية، قدم تعريفاً جيداً عن المسرح:

الدراما، التى تقدم لنا بمصطلحات مفخمة إلى حد ما لكنها شديدة الدقة، هى تغيير ذو صفة خيالية - أو متصورة - فى مكان - زمان فيزيائى حقيقى محدد (مسرح أو أى مكان يستخدم للتأثير) لحدث مؤسس على البساطة التالية: أن كل الكائنات البشرية تتكلم وتتحرك، ونحن نتكلم ونتحرك ( ٢٠٠٠ : ٢٣١).

حينما يقول "تتكلم وتتحرك"، نضع، لتفادى سوء الفهم، "تؤدى"، "تفسر"، أو "تمثل"، اذن هناك مسرح لا نتحدث فيه الشخصيات بطريقة مباشرة، لكنها لا بد وأن تتحرك بالضرورة. إن ساسترى A.Sastre نفسه يفهم ويشرح جيداً أن التحدث هو التمثيل أيضاً، وبالعكس، والسبب "أننا نتحدث، فى حياتنا، وحتى لو كنا بكم، فسنفعل ذلك حينها بطرق أخرى" ( ٢٣١ : ٢٠٠٠ ).

نصر على ضرورة "دمج" (يقول ساسترى A.Sastre، بواسطة التغيرات: الواقع والخيال وإقامة رابطة معينة بين الحقيقتين انطلاقاً من الإدراك الواضح للفنانين والمشاركين فى الحدث المسرحى عن تلك العلاقة على أنها فعل فريد ومميز. ولقد

رأى "أورتجارى جاست" J.Ortega y Gasset بوضوح الترتيب "الفينومينولوجى" الخاص الذى يقيمه المسرح: "حيث يكون لما ليس حقيقى، الغير حقيقى، قوة، خاصية سحرية لإخفاء ما هو حقيقى" (١٩٦٦ : ٤٣).

يعرف أورتجارى Ortega المسرح على أنه "استعارة بصرية"، قادرة على دمج حقيقتين مختلفتين، تلغيهما وتحيدهما بالتبادل: "إن نتائج التلاشى لهاتين الحقيقتين هى بالضبط ذلك الشئ الجديد والرائع الذى هو الوهم وهكذا نحصل باصطدام وإلغاء الحقائق على صور مدهشة لا توجد فى أى عالم" (١٩٦٦ : ٤٧).

بنفس الكيفية، الممثل والشخصية "ينكرون بالتبادل":

من الضرورى ألا يكون أحدهما أو الآخر حقيقيا وألا يتحققا باستمرار، ويكونان محايدان حتى يبقى ما هو غير حقيقى على هذا النحو، وما هو متخيل، الفانتازيا الخالصة. (...)

هذه الازدواجية -أن يكونا، حقيقيين وغير حقيقيين، فى الوقت نفسه - عنصر غير ثابت حيث نجازف دائما بالبقاء مع أحد الشئيين فقط. (١٩٦٦ : ٤٨).

يتحدث "أورتجارى" Ortega عن "المسرحية الهزلية" حتى يشير إلى ما نسميه نحن خيال، مصطلح يبدو لنا أكثر اتساعا ودقة فى آن واحد: "يشارك الإنسان فى المسرحية الهزلية فى عالم غير حقيقى، خيالى، يراه، يسمعه، ويعيش فيه، لكنه، يفهم جيدا، عدم واقعيته ووهميته" (١٩٦٦ : ٤٥) ويضيف، أن هذا البعد

الهزلى،الخيالى للمسرح، ليس شيئاً زخرفياً، بل إنه أساسى للحياة نفسها .  
فالإنسان يحتاج إلى المسرح، المتحد الجوهر مع الحياة.

يكون المسرحية الهزلية أحد الأحداث الأكثر استمراراً فى التاريخ،يعنى أن  
المسرحية الهزلية بعد جوهرى أساسى للحياة الانسانية، وأنها، لا أكثر ولا  
أقل، جانب حتمى لوجودنا . لهذا،فالحياة البشرية ليست،ولا تستطيع أن تكون  
جادة "فحسب" أن الحياة الإنسانية هى، لابد وأن تكون، لعدة مرات، لفترات،"  
مزحة"، هزلية، وهذا سبب وجود المسرح، وسبب وجوده ليس من قبيل الصدفة  
البحثة أوأنه حادث عرضى. الهزلية،أحشاء المسرح،وكتيجة،كما سنكتشف  
حالا،تكون إحدى الأحشاء التى تعتمد عليها حياتنا،وهى فى ذلك مثل بعد جذرى  
لحياتنا تكون الحقيقة القاصية وفحوى المسرح، كينونته وحقيقته. (...)

أليس غامضاً،أليس لهذا السبب جذاباً،ومشوقاً هذا الفعل الشديد الغرابة  
المتسبب فى أن تكون الهزلية متحدة الجوهر مع الحياة الإنسانية،والذى بالإضافة  
إلى احتياجاته الضرورية الأخرى يحتاج إلى أن يكون الإنسان هزلياً ولهذا يكون  
ممثلاً؟

لأنه، بلا شك،هذا هو السبب فى وجود المسرح.كل بقية حياتنا على أكبر درجة  
من التناقض مع الهزلية التى من الممكن أن تتخيل - على أنها ثابتة، "جدية"  
مرهقة (...)

حتى يوجد عالم آخر يستحق عناء الذهاب إليه سيقضى هذا،قبل أى شئ،  
ألا يكون ذلك العالم الآخر حقيقياً،أن يكون غير حقيقى. حينها سيكون التواجد

فيه، الوجود به مساويا إلى تحول الإنسان نفسه إلى اللا حقيقة. سيكون هذا بالفعل إيقاف للحياة، إفساح برهة للعيش، للراحة من ثقل الوجود، للشعور بالتححرر، بانعدام الوزن، بالعصمة من الجروح، بعدم الشعور بالمسئولية، بعدم الوجود ( ١٩٦٦: ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٠ ).

رأى "نيتشه" F.Nietzsche أيضا بوضوح المكون للوهمية، للاصطناع والخيال (يسميه "خطأ")، كملمح أساسى للفن المسرحى. يعارض تماما هذا العنصر الخاص بالخيال أو الأبداع النقى -المقدم أو المدعم من الكورس الانشادى قبل أى شئ- المذهب الطبيعى أو الواقعية فى الفن. لأنه إذا كان الفن نسخة مجردة من الحقيقة سيتوقف عن كونه فنا، وسيظل تابعا للحقيقة متشريا بها.

فى المسرح، ضوء النهار نفسه صناعى، التشكيل المعمارى رمزى، واللغة عروضية ترتدى صفة مثالية، فى المجل يسود الخيال، الخطأ، ليس كافيا أن يدعم، كحرية شعرية، ذلك الذى، مع ذلك، هو خلاصة كل الشعر. ان مقدمة الكورس هى الفعل الحاسم الذى بسببه كان إعلان الحرب بإخلاص وصراحة على كل الطبيعية فى الفن ( ١٩٤٣ : ٥٨ ).

لكنه أوضح فى تواصله أن ذلك الخيال ليس فانتازيا خالصة مراوغة، شيئا متخيلا فحسب، ولهذا، فهذا خالٍ من الحقيقة ومن الحياة. المسرح حياة حقيقية، وليس مجرد خيال مثالى، بعيدا عن الجسد والرغبة :

رغم ذلك، لا يتعلق الأمر هنا اطلاقا، بعالم فانتازى يطفوا عتباطيا بين السماء والأرض، بل بالعكس بعالم مزود بحقيقة واحتمال مشابه لما حازه الأوليمبس



وسكانه فى نظر الهيلينيين المؤمنين ( ١٩٤٣ : ٥٩ ).

ليس الدمج الصعب والمحدد بين الفن والحياة، بين الخيال والواقع، الأمر نفسه أخبرنا أورتجارسى Ortega مجرد تسلية شيئاً غير ضرورى، بل إنه تأكيد وتكملة للحياة، بواسطة ينتصر الإنسان على "الحقيقة": "ليس الفن تقليداً للحقيقة الطبيعية فحسب، بل مكمل ميتافيزيقيا للحقيقة الطبيعية، يجاورها حتى يشترك فى الانتصار عليها" (Nietzsche 1943 : 163).

ولقد أبرز كتاب آخرون، من خلال منظور أكثر مادية، أحد المظاهر الأساسية التى يتضمنها الفعل المسرحى اعتباراً من حقيقته المتناقضة. أشار بيتر زوندى Peter Szondi على سبيل المثال، إلى صفة الكينونة المطلقة التى يحتوئها التعريف الكلاسيكى للمسرح. إن المسرح "كيان أصلي"، يبنى حقيقة على حدة، يكتسب فيها الزمان والمكان وكل ما يقع به وجوداً فريداً ولذلك، فهو غير قابل للتحويل أو التكرار. فى هذا يشبه الحياة نفسها: فهو لا يرد، لا يستطيع التراجع، لا يستطيع التوقف، لا يستطيع التخلص من استمرارية الزمن، ولا أن تحدث بعيداً عن المكان. لذلك، فإنه من غير الممكن رواية الفعل المسرحى بصيغة الماضى إنه تعاقب لأزمنة حاضرة ولا أن يقدم على أنه سعة صرفة لتفكير ما (للكاتب أو للشخصيات)، ولا أن يتواصل من خلال إدراك مستأنف: الأحداث والموضوعات مباشرة، ذات أبعاد ثلاثية، حجم، مكان - زمان.

الدراما كيان مطلق، وحتى تكون رواية خالصة، أو ذات طبيعة درامية، لابد وأن تتجرد من كل ما لا يمت إليها بصلة. لا تعرف شيئاً بعيداً عنها. (...)

أنها ليست عرضاً ثانوياً ( لشيء (أولى)، بل عرضاً لنفسها، تقدم الدراما نفسها. العمل الذى تعرضه، وبالتساوى تكون كل واحدة من نماذجها المتطابقة، "أصلية" وتكتسب حقيقة بقدر ما تظهر. (...)

كون كل الدراما أصلية فى ذاتها، فسيكون زمنها هو الحاضر دائما.

يصير الحاضر ماضياً بقدر ما يولد تحولاً، وبإلقاء التطابق الذى يتضمنه لحاضر آخر يبنى مرور الزمن فى الدراما كأنه تعاقب مطلق من الأزمنة الحاضرة. من هذا تهتم الدراما كثيراً بالكيان المطلق، تمنحه وقتها الخاص. لا بد وأن تحتوى كل لحظة فى داخلها على الجين الخاص بالمستقبل، لا بد وأن تكون "مفعمة بالمستقبل". (Szondi 1994: 18- 21).

بسبب هذه الخاصية المطلقة بالضبط يمكن أن يستخدم المسرح كمرآة للحقيقة، يتحول إلى "نسختها المطابقة" أو يكون "نقيضها" تستجوب عند الانفصال عن الواقع وبناء واقع على حدة (فى زمان ومكان فريدين) النظام الاجتماعى نفسه، تظهر لنا الوجه الفانى لكل شئ، المتغير، "الاصطناعى". المسرح بطبيعته، تباعد للواقع بواسطة الخيال. ينفصل الواقع عن نفسه الزمان عن الزمان، المكان عن المكان، ما هو كائن عما يمكن أن يكون لكن ليس من أجل التوقف بل من أجل الكينونة بكيفية مطلقة.

ولقد أفسحت العلاقة الخاصة التى ينشئها المسرح بين الواقع والخيال المجال لمجادلات عديدة. المناقشة، الحاضرة دائما، عن الواقعية فى المسرح، المحاكاة الأرسطية، الاحتمال، حدود الخيال، ذاتية العرض، بعض من الموضوعات المرتبطة

بطريقة مباشرة بتعريف المسرح. منذ "دنيس ديدرو" Denis Diderot ومن المستحيل التخلص من هذه المناقشات.

وعليه، فلنحلل إحدى النتائج التي يقتضيها مفهوم المسرح، كما عرفناه سنبدأ بـ ديدرو Diderot وتناقضه الشهير عن الكوميديان.

نحن لا نتصدى الآن لمشكلة عمل الممثل، (فستعرض لها لاحقاً)، في النطاق الذي طور فيه ديدرو Diderot خطابه، بل للفكرة التي تتأسس عليها أطروحاته يقول لنا: " لا شئ مما يحدث في المسرح مساو لما يحدث في الحياة " ( ١٩٨٦ : ١٩ ).

يبدأ ديدرو Diderot بالتفكير النظري حول الانفصال الراديكالي بين الفن والطبيعة، بين اصطناعية الخيال في المسرح والطبيعية، أو العفوية للحياة على المسرح. الفن صناعي، وليس نسخة صريحة من الحياة. لا يستطيع المسرح إعادة إنتاج ما يحدث في الحياة لأن هذا المنهج يخلق تأثيرات مؤسفة في تأويل الممثل، وفي الفن المسرحي في مجمله يفرض مفهوم "حقيقة مشهدية" أو "حقيقة مسرحية" في مواجهة مفهوم "حقيقة الحياة": " يوجد تنافر بين حقيقة الطبيعة وطبيعة المواقعة (...). غير مسموح بتقليد الطبيعة، ولا حتى الأكثر جمالا من قريب جدا الحقيقة - " ( ١٩٩٦ : ٩١ ).

يكشف لنا ديدرو Diderot عن الطبيعة الخاصة للمسرح. كل خلاصتها جزء من التفرقة بين المسرح والحياة. يولد المسرح من الحياة (الطبيعة) ويحاكيها، لكنه ليس مساويا للحياة، إنه فن. عند إثبات فناء العاطفة الواقعية وتأثيراتها السلبية

فى المسرح، أثى ديدرو Diderot على الخيال، على بقاء العاطفة المتصورة فى مواجهة فقدان العاطفة الحقيقية للسيطرة، التى تأثيراتها أكثر عمقا بكثير على المتفرج. بالنسبة إلى ديدرو Diderot فإن حقيقة المسرح ليست هى حقيقة الحياة، وهو المبدأ الذى سيتبناه كل الطلائعيين لرفض الواقعية، بدأ من مايرهولد Meyerhold وخلافه مع ستانيسلافسكى Stanislavski.

لا نقصد من هذا أن الواقعية الطبيعية تتكر الخيال فى المسرح، رغم ذلك، عند محاولة إلغائه، تميل نحو أحد الأقطاب التى تعرف المسرح على حساب الآخر، قطب الخيال. لكن التوازن بين الحقيقة والخيال فقط هو ما يجعل المسرح ممكنا.

لا يوجد مسرح عندما يغزوه ما هو حقيقى بالكامل، حيث تحط المواضعة ويلغى التأثير المسرحى وإن لم يسع كتابه إليه هناك أمثلة تاريخية، مثل رد الفعل لافتتاحية هرمانى Hernani "فيكتور هوجو" أو لعرض "Muda de Portici" فى Bruselas الذى استخدم كمتفجر للثورة البلحية عام ١٨٢٠ م أو، الأكثر قربا منا، العرض La Torna لفرقة Els Joglars عام ١٩٧٥م، الذى تسبب فى فضيحة سياسية فى هذه الحالات، يهرب المسرح من الخيال حتى يغزو الواقع. ويكون التأثير الحقيقى أن ينحى المتفرجون المواضعة جانبا، ويحولون الخيال إلى حقيقة (ينتقلون مباشرة من الخيال إلى الحقيقة). الانتقال مشروع، لسنا هنا ضد التأثيرات المباشرة "السياسية" أو الاجتماعية للمسرح، بل إننا نحدد فقط اللحظة التى يتوقف فيها المسرح عن كونه مسرحا حتى يتحول إلى حقيقة لا أكثر، بلا خيال. يكشف لنا هذا الفعل الطبيعة الخاصة للمسرح وعلاقته

الحميمة مع الحقيقة، مع ما لا يستطيع الاختلاط به إذا كان يرغب في الاستمرار كمسرح. نجد شيئاً مشابهاً في نظرية المسرح الحى HAPPENING ونظرية الأداء (العروض) الحالية. تتطور هذه الأشكال الحدودية للمسرح في الحد بين الحقيقة والخيال. تراهن لأذابة حدودها وتثير الريبة والشك في المتفرج حول الصفة المتخيلة للعرض. أنها ليست نموذجاً أولياً للعرض المسرحي، رغم امتلاكها لكل المصادقية لأنجاز عملها ولأستكشاف حدود الممارسة المسرحية. الشئ الوحيد الذي نريد أن نشير إليه هنا هو الفعل الخاص، بعدم قبول وعدم تفسير المتفرجون لما يرونه على أنه خيالي، تتوقف خبراتهم عن كونها مسرحية حتى تتحول إلى شئ آخر. شئ، يمحي حد الخيال، لا بد وأن يفسر على أنه تحفيز أو استدعاء مباشر للأحاسيس، الأفكار، الأذواق، التي بدونها يكون الخيال هو من يقود العملية أو يتدخل بين الإدراك، التحفيز والتفسير، كما يحدث في المسرح.

كل ما قيل يؤدي بنا إلى مناقشة من المستحيل تجنبها: المواضعة نفسها لحدود المسرح. لا بد وأنتا نقيم بعض الحدود عند تعريفنا للمسرح، وهناك دائماً من يعترض على أن تلك الحدود أعتباطية، على أنه بإمكان المسرح أن يكون كاملاً، على سبيل المثال، العرض فقط، بدون الحاجة إلى أن يكون الخيال أحد مكوناته، أو أي نشاط محفز أو مثير للمشاعر مناقضاً بقدر ما للأذواق، للقواعد أو الاصطلاحات الاجتماعية، الفنية أو الأخلاقية. من الواضح أننا لن نستطيع فعل أي شئ لأقناع شخص ما بالنقيض إذا كان يعتبر العرض (أي نوع من العروض)، أو الفعل المخالف أو المحرض بلا أي إضافات (بدون اصطلاح الخيال)، مسرحاً. فهو يضع حدوداً في موضع آخر، بمعايير أخرى لهذا، لا بد وأن يختلف تعريفه



للمسرح جوهرية عن تعريفنا هذا مشروع تماما، وأيضا التعريف للحدود الأكثر دقة مشروعا. إذا فعلنا هذا، ليس بدافع أن نكون معارضين لأحد، بل بدافع وضع تعريف، بصرامة أكبر ووضوح مفهومي، أكثر ملائمة لحقيقة الفعل المسرحي.

لقد رأينا أن تعريف المسرح الشديد الاتساع، كعرض بسيط أو نشاط محتك أو محرض، هو تعريف يلغى (أو لا يرى ضرورة) خيال العرض، كما هو الحال مع بعض النظريات مثل نظرية المسرح الحى Happenings أو نظرية الأداء (البرفورمانس) performances. لكن الخيال هو ما يسمح لنا بتمييز المسرح، ليس عن باقى الفنون فقط، بل عن الحياة نفسها، بمعنى، عن ذلك الذى يحدث بلا ضرورة ليتدخل فى المواقف الأساسية التى تحول الخيال إلى حقيقة والحقيقة إلى خيال من الممكن "اللعب"، فى عرض مسرحي، على الخلط بين المسرح والحياة، الحقيقة والخيال، كما يحدث عندما يهبط ممثل إلى الصالة ويمتزج ويتحدث مع الجمهور بدون أن نعرف حينها جيدا عما إذا كان هو الممثل نفسه أم الشخصية التى يقدمها لنا. ولقد تكررت هذه المواقف الغامضة كثيرا فى المسرح (ليست ظاهرة "طليعية" كما تبدو)، فهى ليست أكثر من لحظات استثنائية، يتم الخروج فيها من الخيال والعودة سريعا إليه لإعادة بناء المعنى الخاص بالعرض. إن تأثيراتها كبيرة بخاصة فى وجود المواقف الأساسية، لكنها لا تلغيها، لهذا لا تستخدم، كدليل مناقض لكل ما نؤكد.

يظل من الضروري، رغم ذلك، التوغل فى تعريف ذلك المستوى المحدد للحقيقة التى يقيمها المسرح كقاعدة لنشاطه. يمكن أن يساعدنا المفهوم التقليدي

للمحاكاة فى هذه المحاولة للإيضاح.

أفسحت الترجمة للمصطلح اليونانى بـ"المحاكاة" المجال إلى العديد من الاضطرابات. اختزال "المحاكاة" إلى "تقليد" يستدعى تبسيطا للمشكلة الضمنية فى المفهوم بدون حلها. ولقد شرح خوسيه ريكاردو موراليس Jose Ricardo Morales 1992 المعانى المختلفة لمصطلح محاكاة، موضحا تعقيداته:

- محاكاة (لشئ أو لشخص).

- الاستبدال (لشئ أو لشخص).

- إعادة الإنتاج (لشئ أو لشخص).

- التصنع (لشئ أو لشخص).

- التكرار (لشئ أو لشخص).

ليست هذه المعانى المختلفة مترادفات، وتستخدم من أجل الإشارة إلى تنوع العلاقات الممكنة بين المحاكاة والحقيقة المحاكية. لا يتعلق الأمر فقط بأخذ الحقيقة (الواقع) كموضوع للتقليد والنسخ لها يمكن أن تبدو تلك "النسخة" (محاكاة) مشابهة بقليل أو كثير لشئ حقيقى، لشئ متخيل، لشئ يحدث أو لشئ لم يحدث أبدا. ليست الحقيقة العادية أو التاريخية المصدر الوحيد للمحاكاة، كما نبه أرسطو. بالإضافة إلى ذلك، يحتاج الأمر إلى تدخل شخص، بعيد عن إنتاج المحاكاة، من الخارج حتى يمنحها قيمتها ومعناها. عند تقديم المتفرج

كجزء أساسى للمحاكاة فنحن نشرك المواضعة بالضرورة، أى، العملية الذهنية التى يتحول من خلالها ما هو حقيقى إلى شئ آخر لهذا السبب سيسمح لنا مفهوم المحاكاة بتمييز المسرح عن الطقس، الذى لا يميزه أصلا.

إن وجود المشاهد ملازم للمحاكاة. (...)

(وجود المتفرج) يختلف بالكامل عن الدراما الخاصة بأى طقس، بقدر المحاكاة التى يكونها، فى النهاية يقتضى المسرح مشاهدة محددة، بينما يتطلب الطقس المحافظة عليه، بمعنى، الأداء الصارم لتعاليم أو ممارسات معينة حتى يوجد الطقس بالكامل. (...) بمعنى دقيق، يخلو الطقس من المتفرجين ويتضمن المحرمات (Morales 1992: 17- 18).

لا بد وأن يشير مفهوم المحاكاة أيضا إلى نقيضه، الخاص بالرواية، تعيد الرواية (أفلاطون) إنتاج أو تقليد الأحداث الماضية ترويتها بواسطة الكلمة أو الكتابة، أى، من خلال السرد. على النقيض، لا تحكى المحاكاة المسرحية الأحداث أو الوقائع، بل تستسخنها بطريقة مباشرة كما لو كانت تحدث فى تلك اللحظة. تتحدث (الرواية) عن الماضى من خلال الحاضر لمن يسرد أو يحكى شيئا، تمحى المحاكاة وساطة الراوى حتى تجلب إلى الحاضر الأحداث التى تعرضها. إنهما شكلان مختلفان للمحاكاة : أحدهما يفسح المجال إلى الملحمة، والآخر إلى التراجيديا أو المسرح.

ما يهمنا إبرازه الآن هو أن الرواية ترتبط بالتاريخ والسرد، بينما ترتبط المحاكاة بالمسرح. إحدهما تستسخ (تحاول التكرار من خلال الكلمة ) حقيقة ما

حدث مثلما حدث، الأخرى لا تتوط بالأحداث مثلما وقعت، بل، كما يقول أرسطو: "كما يمكن أن تحدث". أى، أن المحاكاة المسرحية تقدم تشوها للحقيقة، كيفما يناسبها لتتجزأهدافها المحددة، المختلفة عن أهداف الملحمة أو السرد التاريخي. لن نتدخل هنا فى مناقشة درجة تاريخية الملحمة، بل لتحديد الغرض الذى يحدد الاختلاف بين شكلى "التقليد" للحقيقة تقدم المحاكاة المسرحية الخيال كعنصر ضرورى لصيغتها الخاصة لاستنساخ الأحداث من قبل ضرورة داخلية، حتى يمكن إثارة تأثيرات خاصة فى المتفرج فى هذا تختلف عن الفنون الأخرى.

يعرف أرسطو ما هو خاص بالمحاكاة المسرحية فى إبراز عنصر الحبكة على أنه أكثر العناصر أهمية فى التراجيديا. بعد الإشارة إلى المكونات الأساسية للتراجيديا (الحبكة، الشخصية، فن الإلقاء، الفكر، الغناء والعرض) يقول لنا فيما يتعلق بالقصة أو الحبكة ("تركيب الأحداث") التالى:

أكثر هذه العناصر أهمية هو بناء الأحداث، لأن التراجيديا تقليد، ليس لأشخاص، بل لفعل ولحياة، ولسعادة أو لشقاء موجودين فى العمل، والهدف هو الفعل، وليس الصفة. والشخصيات إما ذلك أو تلك حسب الشخصية، بل، حسب الأحداث، سعيدة أو على النقيض. هكذا، إذن، فإنها لا تتحرك حتى تقلد الشخصيات بل تراجعها بالنظر إلى الأفعال. من الجيد أن الأحداث والحبكة هما هدف التراجيديا، والهدف هو المهم فى كل شئ. ( ١٩٧٤ : ١٤٥٠، a ١٥ - ٢٠ ).

عند الإشارة إلى التفرقة بين "محاكاة الأشخاص أو الشخصيات" و "محاكاة

فعل وحياة"، يضع أرسطو الإشارة في الفعل، في الأحداث، التي تخضع لها الشخصيات (الشخص) . المحاكاة المسرحية درامية (عن الدراما، فعل مختلف يبدو حقيقيا: حدث، شخصية)، أكثر من كونها روائية (فعل حقيقي مسرود: شخص، شخصية). لهذا فان المرجع للأحتمال أو المحاكاة في المسرح ليس الحقيقة الخارجية أو التاريخية، بل حقيقة متصورة ومختلفة داخل المسرح. سيتكرر هذا بطريقة أكثر وضوحا لاحقا. يذكر أن Agnaton يؤكد أنه "من المحتمل أيضا حدوث أشياء عديدة ضد ما هو محتمل" (١٩٧٤ : ١٤٥٦، ٢٤ - ٢٥). نفهم هنا أن الاحتمال المسرحي شيء، والاحتمال الحقيقي شيء آخر، بمعنى، أن الاحتمال المشهدي لا يستطيع أن يكون احتمالا خارج المسرح. من خلال وجهة النظر هذه يكون الاختلاف بين المؤرخ (الراوي) والكاتب المسرحي (الشاعر)، واضحا: يحكي الراوي ما حدث، لكن الشاعر يقدم لنا "ما يمكن أن يحدث، هذا هو، الممكن حسب الاحتمال أو الضرورة" (١٩٧٤ : ١٤٥١، ٣٩ - ٤٠). رغم غموض فقرة أرسطو، نظن أنه من الممكن تأويله مثلما نفعل هنا: يفرق أرسطو بين أسلوب المحاكاة الدرامية، التي تمنح التراجيديا جذرا والأسلوب الروائي أو المحاكاة السردية، "الواقعية". نعتقد أن التفرقة التي يقدمها أرسطو بالتساوي بين "الأحتمال المستحيل" و"المعقول الممكن" تشير إلى خلاصة الحقيقة المسرحية، عند تعريفها كبناء خاص، ليس خاضعا إلى قوانين المحاكاة لما هو حقيقي كمعقول ممكن، بل لقوانين الاحتمال الخاص أو الداخلي ("احتمال مستحيل" من خلال وجهة نظر الحقيقة التاريخية). "المعقول الممكن" هو ذلك الذي من الممكن أن يكون حقيقة في الحياة، في الواقع التاريخي والاجتماعي.



" الاحتمال المستحيل " هو الذى، باستطاعته ألا يكون حقيقة فى الحياة بعيدا عن المسرح -، إذا كان محتملاً ومقنعاً، على النقيض، داخل المسرح، الذى يمكن أن يكون فيه المستحيل محتملاً. من الممكن أن يتحول الممكن بعيدا عن المسرح أيضاً، إلى "المعقول الممكن" بداخله.

يجب تفضيل المحتمل المستحيل على المعقول الممكن (...)

الخلاصة، يجب تفسير المستحيل أوفيميا يتعلق بالشعر، أو فيما يتعلق بالأفضل، أو حسب الفكرة السائدة. فيما يختص بالشعر فالمفضل هو المستحيل المقنع على المعقول الممكن (...).

ويكون محتملاً أيضاً حدوث أشياء على هامش ما هو محتمل ( ١٩٧٤ : a١٤٦٠ ، ٢٧ ، a١٤٦١ ، ٩ 15 ).

توضح لنا كل تلك التحديدات الأرسطية أن لمفهوم المحاكاة المستخدم علاقة يسيرة مع ما استوعبته رواية ما، بخاصة بداية من تفسير القرن الثامن عشر وواقعية القرن التاسع عشر حيث تقاس حقيقة المسرح بحقيقة الحياة، كما لو كانت حقيقة فقط، وليس خيالاً (أى، الحقيقة الداخلية للعمل) التى تحدد معايير الحقيقة والاحتمال يبرر المسرح وجوده تماماً، بقدرته على الإدحاض (التجاوز، الأستكمال، الاستبدال، الإنكار، إلخ) تقدم الحقيقة نظرة مختلفة قاصية وفارقة عن النظرة الاجتماعية المألوفة، المفروضة، العادية. ترسم المحاكاة الرابطة بين الحقيقة والخيال، لكنها لا تعنى أن الخيال يتخلص من واقعياته الخاصة وحقيقته الداخلية ليكون نسخة أو تكراراً للحقيقة العادية.

تقودنا المناقشة حول الاحتمال إلى التصدى لمشكلة أخرى غامضة في تعريف المسرح الذى نضعه: حدود الخيال. عندما نؤكد أن الخيال متحد الجوهر مع المسرح فنحن نعنى أنه يتعلق بخيال حقيقى، وليس متخيلا فقط. حتمية تحول ذلك الخيال إلى شئ حقيقى وحى، يقدم فى مكان ثلاثى الأبعاد وزمان محدد، يضع حدا للخيال المسرحى مختلفا عما يوضع، على سبيل المثال، فى الخيال الأدبى الخالص أو السينمائى. تختلف حدود المكان-الزمان الثلاثى الأبعاد عن حدود المكان-الزمان المتخيل أو البصرى (المادى والحقيقى ثنائى الأبعاد كما فى السينما، رغم إمكانية تقديمه بصريا فى ثلاثى الأبعاد ٣ . (Dتقيم المادية المكانية- الزمنية حدودا فيزيائية واقعية مختلفة عن الحدود الذهنية، البصرية، أو الخيالية.

لكن لابد وأن نضيف إلى هذه الحدود الحقيقية حدودا أخرى، تلك التى ترتبط بالمصطلحات التاريخية للمتفرجين. لقد تغيرت هذه المصطلحات على مدى الزمن، ولدينا أفضل الأمثلة فى لوبى دى بيجا، الذى نال تقبل الجمهور لفنه الجديد عن الكوميديا حيث تغيرت فيه الاصطلاحات عن الاحتمال الخاص بالخيال (وحدة الزمان، المكان والحدث، الانفصال بين التراجيدى والكوميدي) جذريا. واليوم تتسع أكثر تلك الاصطلاحات فى كل مرة، كرفض لواقعية القرن التاسع عشر المحددة (ولقد أصدرت الرومانسية سابقا رد فعل ضد المنظور الكلاسيكى الجديد الذى يلغى فعليا الاحتمال الداخلى للعمل، أى، البناء لحدوده الخاصة بالاحتمال). ومن جانب آخر، عند أذابة التفرقة بين الأجناس المسرحية، كسرت بشكل جزئى إمكانية إقامة معايير للأحتمال تبعا إلى

الأنواع، كما حدث في الماضي، حيث كان كل نوع يقيم كل اصطلاحاته الخاصة. رغم ذلك، مع أنه من المستحيل تقريبا تعريف حدود الخيال لا يتوجب علينا اليوم في المسرح ( للمحتمل أو الغير محتمل، المعقول أو الغير معقول ) التفكير بسبب هذا في أنه لن يكون لها وجود نعتقد أن المبدأ العام الخاص بـ " أن العمل نفسه " هو ما يعرف، من خلال قوانينه أو وحدته الداخلية، حدود الخيال، لا يزال ساريا، لعمل واقعي مثلما هو صالح لآخر خيالي: " يخلق كل عالم متخيل كوزمولوجيا فريدة ويضع "قواعده" الخاصة حسب الكيفية والسبب لما يحدث في داخله. وبالفعل، يكون من كل الأنواع الموجودة، الفانتازي هو الأكثر صرامة وأصطلاحية من الناحية البنائية" (MacKee 2002: 96).

نستطيع تعريف المحتمل على أنه " ذلك الذي يجعل عيش الخيال ممكنا كما لو كان واقعا بدون أن يتوقف عن كونه خيالا " نشير دائما إلى ما يحدث داخل خشبة المسرح سيكون المحتمل " ما يصنع المعقول داخل خيال خشبة المسرح " وليس ببساطة " ما هو ممكنا " (بعيدا عن أو داخل خشبة المسرح)، بل ما هو معقول داخل الخيال (١٢). هذه الفكرة عن الاحتمال نجدها عند Luzan، الذي يعبر، مفسرا لأرسطو، عن تفرقة مناسبة بين الحقيقة والاحتمال : "إذن سيكون محتملا كل ما هو معقول، ومعقول كل ما يتطابق مع أفكارنا"، إذن فمن الممكن تقديم احتمال غير حقيقي وحقيقة غير محتملة. لأنه ربما بأستطاعة ما هو حقيقي وما هو ممكن مخالفة ما هو معقول، بما أن ما هو معقول وما هو ممكن مختلفان " ( ١٩٧٧ : ٢٣١ ). والأكثر ما هو غير احتمالي ليس معقولا، وما هو غير معقول لا يقبل ولا يتحرك " ( ١٩٧٧ : ٤٥٢ ).

يبدو من الضروري، بالوصول إلى هذه النقطة، أن نتحدث عن " نظرية العوالم الممكنة" التي طبقت على دراسة الرواية.

أسس تومابس المبالاديمو Tomas Albaladejo ثلاثة نماذج عن العالم. فيما يختص بالخيال الأدبي:

### النموذج النوعى ١ : الذى عن " ما هو حقيقى " .

تتبعه نماذج العالم التى قواعد هى قواعد العالم الحقيقى الموجودة موضوعيا . بالتوافق مع هذه النماذج يضع المنتجون بنيات ذات مجموعة مرجعية تشكل جزءاً من العالم الحقيقى الموضوعى ( ١٩٨٦ : ٥٨ ) .

### النموذج النوعى ٢ : الخاص بـ "المحتمل الخيالى" :

هو ما يختص بنماذج العالم التى ليست قواعد هى قواعد العالم الحقيقى الموضوعى، لكنها مبنية بتوافق معها يبنى المنتجون حسب هذه النماذج بنيات ذات مجموعة مرجعية والتى، رغم عدم كونها جزءاً من العالم الحقيقى الموضوعى، تستطيع أن تكون، إذ إنها تحترم قواعد البناء الدلالى له. ( ١٩٨٦ : ٥٨ - ٥٩ ) .

### النموذج النوعى ٣ : الخاص بـ " غير المحتمل الخيالى" :

تتبعه نماذج العالم التى قواعد ليست قواعد العالم الحقيقى الموضوعى وليست مماثلة لها، حيث تستلزم انتهاكا لها نفسها . يبنى المنتجون بمقتضى هذه النماذج بنيات ذات مجموعة مرجعية لا تكون ولا تستطيع أن تكون جزءاً من

العالم الحقيقي الموضوعى، الذى لا تحترم قواعد بنائه الدلالى ( ١٩٨٦ : ٥٩ ).

ليست هذه النماذج الثلاثة للعالم مستبعدة، فمن الممكن وجود اثنين، أو الثلاثة، فى عمل أدبى ستعتمد بنية المقترنات أو المجموعة المرجعية فى هذه الحالة، على النموذج الأكثر سعة دلاليا المتضمن فى النص هذا هو ما يسميه Albaladejo قاعدة الحد الأقصى للدلالات.

كل شخصية، بدورها، تخلق عوالم فرعية يمكن أن تنتمى إلى أى من تلك العوالم الثلاث ( عالم فرعى حقيقى مؤثر، مرغوب صادق، خائف، متصور، حالم، متخيل، مروي، إلخ)، الذى باستطاعته عدم أتمام قاعدة الحد الأقصى للدلالات، لأنه فى هذه الحالات لابد من التغلب على نموذج العالم السابق والأقل من الناحية الدلالية :

حسب هذا، لا يفقد نص ذو بنية ذات مقترنات مرجعية مبنية حسب نموذج العالم الخاص بما هو حقيقى، هذه الخاصية الخاصة بأن أحد الأشخاص يحلم، يتمنى، يخاف، إلخ، مجموعة من الأحداث الخيالية المحتملة أو الغير محتملة، ولا يفقد نص ببنية ذات مقترنات مرجعية موضوع حسب نموذج العالم الخاص بما هو خيالى محتمل أحتماله لأن أحد الشخصيات يحلم، يتمنى، يخاف، إلخ. مجموعة من الأحداث الغير محتملة ( ١٩٨٦ : ٧٤ ).

المعيار الأول للتفريق بين كل هذه العوالم هو الإدراك والفهم للعالم الحقيقي



الفعال الذى نعيش فيه، العالم العادى أو الحياة اليومية، التى نقيم مقارنات معها. العالم الموضوعى العادى، الخاص بالحقيقة الطبيعية والاجتماعية التى نعيش فيها وتأخذ منها إدراكنا بكينونتها الفعالة، إنه بالنسبة لنا عالم حقيقى ولذلك، صحيح. نبنى بالنسبة إلى هذا العالم إمكانية عوالم أخرى هكذا نستطيع تخيل العديد من العوالم الوهمية التى تتناسب بقليل أو كثير مع القواعد أو المبادئ الخاصة بالعالم الحقيقى، الغير موجودة بالفعل، عوالم قادرة على التواجد (أفضل، أسوأ أو مختلفة عن العالم الذى نعيش فيه) حسب قوانين عالمنا الحقيقى الفعال، أو حسب قوانين أخرى ممكنة، متخيلة أو مدركة<sup>(١٤)</sup>.

يختلف معيار الاحتمال الخاص بـ T.Albaladejo عن معيارنا فى تأسيسه تبعاً للعالم الحقيقى الفعال (بمعنى، إذا كانت الإرشادات التى تنتج بها عوالم الخيال تتفق أم لا مع عالم الحقيقة) وليس على التماسك أو الوحدة الداخلية لعالم الخيال المدرك من قبل المتلقى. لكن، مثلما فى حالة الخيال المحتمل حالة الغير محتمل، المهم هو، كما يقول انطونيو جارسيا بيريو Antonio Garcia Berrio، فيما يتعلق بهذا أن يتعامل: "فى كلتا الحالتين مع نماذج العالم التى تتضمن البناء لعالم مختلف عن الحقيقى الفعال" ( ١٩٩٤ : ٢٢٨ ) يحصر جارسيا بيريو Garcia Berrio مفهوم المحاكاة، بحق، على خلق عوالم خيالية محتملة:

تختلف البناءات الخيالية المحتملة عن الغير محتملة فى الأولى تؤسس على المحاكاة، الضرورية لتأسيسها، بينما الغير محتملة، المتحققة بفضل تشكيل فانتازى، ليست محاكية.

وتحديدا بالنظر إلى هذه الخاصية ، لا يجب وأن يفهم مفهوم المحاكاة المعقد والخصب على أنه تقليد بسيط للحقيقة المؤثرة من خلال النص الفنى . لابد وأن تدرك المحاكاة برحابة،على أنها تمثيل للحقيقة البديلة والطبيعة المحتملة (١٩٩٤: ٣٤٦).

المشكلة أن، المسرح مثل الأدب، يطرحان من خلال هذا المنظور ( العلاقة بين عوالم محتملة وغير محتملة ) ،الخاص بـ " حدود الخيال" من جانب، و " حدود الواقع"، من جانب آخر. سبق وأن ذكرنا أن Albaladejo عرض نظرية الحد الأقصى من خلال ما " ينظم مستوى التشبع الحتمى للمرجعيات الموضوعية الحقيقية حتى تنتج السمو الغير مخفق للخيال" (Berrio 1984: 351). لكن لابد من إضافة شئ آخر. حتى لا يخفق الخيال ( ما نسميه نحن " احتمال داخلى")، حتى يبقى الوهم التخيلى (الذى هو اقتلاع عن الحقيقة المؤثرة) فى عمل أدبى أو مسرحى،لابد وأن يوضع فى محيط التجربة الإنسانية،وهو ما يقتضى التحكم بقدر مماثل فى الفانتازيا والمحاكاة:

نظرية الحد الأقصى للدلالات،التي هى - لا تتسبى- صياغة النظرية - الأدبية لجهاز لبناء الخيال، تتحكم أيضا فى التشبع أو الإفراط الخيالى فى إسنادات النصوص الخيالية المنطبقة على الأنواع المختلفة لنماذج العالم.فى أقصى مستوى للتخيلية،لابد وأن يقدم الحد الوحيد للتقدم الفانتازى من قبل الضرورة التى يحتفظ بها، متضمنا فى أقل البناءات الخيالية محاكاة والأكثر فانتازية،الخطوط العامة للتمثيل المتخيل التى تغذى ترابط النص الفنى الخيالى مع أكثر الحقائق الإنسانية عمقا فى هذه النصوص ذات المرجع الصارم من قبل

نموذج عالم الخيال الغير محتمل تعمل القاعدة المذكورة للحد الأقصى للدلالات، على تجنب إفراط دلالي ينتج نصاً خيالياً مقتطعاً من المتخيلات الثابتة. فى البنائيات الخيالية المحاكية، ذات المرجعيات المعتمدة على نماذج عالم الخيال المحتمل، تحول نظرية الحد دون إنتاج تشبع خيالى يتجاوز الحد الدلالي الأقصى للخيال ذى الاتجاه الواقعى، الذى يرغب الكاتب فى بنائه داخل هذه الطبقة الخيالية تبديل ذلك الحد سيعنى إخفاق الإرادة الجمالية التى تدعم الإبداع الخاص بالمحاكاة، وتحصل كنتيجة على بناء خيالى غير محتمل، وغير مرغوب فى هذه الحالة من النشاط الشعري، وأيضاً توصلت نظرية الحد، إلى عدم انفصال الخيال التقليدى، فى أشكاله التخيلية، عن الانثروبولوجيات الثابتة ذات الوظيفة الأساسية، عن الحقيقة العميقة والحميمة للإنسان ( G.Berio 1984: 351-352).

ما يسميه " Garcia Berrio أنثروبولوجيات ثابتة" يحدد لنا "معنى" العوالم الخيالية، أى، غاية عمل ما، علاقة العالم الخيالى مع العالم الحقيقى الفردى للمتلقي. معاييرنا للحكم على حدود الخيال المسرحى (ومن الممكن الأدبى والفنى بوجه عام) هما اثنان بشكل أساسى: الاحتمال الداخلى والمعنى "الإنسانى" من خلال هذه الوجهة النظرية نعر على تحديدات لنظرية عن العوالم الأدبية الممكنة لـ T.Albaladejo.

بالرغم من عدم الشك فى فائدة هذه النظرية، يترك هذا النموذج التفسيري المشكلة الأساسية بدون حل والتي نطرحها هنا عن التعريف الخاص الذى منحناه للمسرح، أى عن الحدود التى يضعها المسرح (ليس كممارسة فقط - كاصطلاح

وكتحقيق جسدى -، بل أيضا كنص متخيل) داخل عالم الخيال. فى البداية يتبع النموذج المرسوم، لا يميز بمقدار كاف المخطط الأنطولوجى (أو الحقيقى الفعال) عن المخطط الفنى أو الأدبى. العالم الحقيقى الفعال (النوع ١) هو عالم موضوعى بطريقة أنطولوجية وموجود بعيدا عن الأدب أو الخيال. ما يحدث مع الأدب أو المسرح، فى عوالم النوع ١، هو تمثيل عن ذلك العالم، وليس ذلك العالم على هذا النحو مثل الآخر. العالمان الآخران (النوع ١ والنوع ٢)، ليسا مأخوذين من العالم الحقيقى، بل إنهما متخيلان، مختلفان أو مبنيان مثل هؤلاء، أى إنه، لا وجود لهما إلا فى ذهن مبدعيهما، ليس لهما الحقيقة الأنطولوجية الموضوعية نفسها، لهذا من الممكن أن يشبها بقليل أو كثير العالم الحقيقى (الذى يسميه T.Albaladejo احتمالية) أو لا يتشابهان فى شئ (عدم الاحتمالية). الخطأ الذى نجده هنا هو تأسيس معيار الاحتمال تبعا إلى العالم الحقيقى، على تشابهه مع الحقيقة. نعود إلى فكرة الكلاسيكية الجديدة عن أن المحتمل فى الفن هو كل ذلك الذى يستطيع أن يكون حقيقيا فى الحياة، الممكن الحقيقى. إذا بسطنا أكثر فسنقول إن النموذج النوعى ١ هو الخاص بالعالم الموجود فعلا، والنوع ٢، الذى من الممكن أن يوجد، أسلوب تبادلى، فيه إنه حتى وإن لم يوجد، فبإمكانه تماما التواجد لأنه أنطولوجيا سيستجيب إلى القواعد نفسها أو الشديدة الشبه بها. ليس حقيقيا لأنه لا يوجد، لكن من الممكن أن يكون حقيقيا إذا تواجد. المحتمل فى عمقه، يختلط بالحقيقى، الأمر الذى، رغم ذلك، يعد خاصية تفرق جيدا النص الأدبى عن الغير أدبى:

ليس لنصوص الفن اللفظى حقيقة أو زيف، بل احتمال مكتسب جيد أو سيئ،

حيث يكمن فى ذلك الاكتساب قيمتها الأدبية المحددة (...).

لا يمتلك الخطاب الشعري (...) حقيقة مرجعية ولا حتى حقيقة منطقية، بل احتمال لا غنى عنه (Abad Nebot 1990: 65- 66).

لهذا لا يجب أن يختلط الحقيقى، بالمحتمل، وكما قلنا فى تفسيرنا لأرسطو: أن يكون عالما مستحيلا من خلال وجهة نظر الحقيقة الفعالة، فهذا لا يعنى أنه بالضرورة لابد وأن يكون غير محتمل من خلال وجهة النظر الأدبية أو المسرحية يمكن أن تكون العوالم المستحيلة محتملة أو غير محتملة، وهذا هو ما يهم الخيال الأدبى والمسرحى، حتى وإن أصبحت غير مدركة وغير متخيلة، إذا ابتعدت تماما عن مبادئنا المنطقية والأبستمولوجية، إذا كانت ذاتية ومتعارضة أنطولوجيا (عالم تصبح فيه الدوائر مربعة، مثلا، أو يتوقف فيه مبدأ الذاتية).

حسنا إذن، يستطيع المسرح بناء عالم حقيقى مشابه للعالم العادى (نموذج النوع ١)، أو يستطيع بناء عوالم أخرى ممكنة أو غير ممكنة (نماذج النوع ٢ و ٣). نتحدث فى الحالة الأولى عن الواقعية بمعنى أوسع: العالم الحقيقى هو مرجعه الأساسى. فى باقى الحالات، ليس العالم الحقيقى هو المرجع، يبنى العمل نفسه المرجع، لكن العالم الحقيقى يستخدمه كتناقض ليبنى ويفسر العالم الممكن البديل أو العالم المستحيل المحتمل. لهذا فمن الممكن أن تكون عوالم الخيال، ممكنة أو مستحيلة تبعا إلى العالم الحقيقى، والم احتمالات، والغير المحتملات من خلال وجهة النظر الفنية. علينا أن نفرق فى كل حالة عما إذا كنا نشير إلى العالم الحقيقى أو عالم الخيال، العالم الفعال الذى خارج العمل، أو العالم الداخلى المبنى من قبل



العمل. نبني في العالم الحقيقي عوالم ممكنة ومستحيلة، في العالم الفني، محتملات أو غير محتملات. ما نؤكد أنه لا بد وأن يكون في المسرح دائما، عالم الخيال عالم "محتمل" بعيدا عن كونه مؤسسا كمحتمل أو مستحيل بالنسبة إلى العالم الحقيقي.

يأتي الحد الأساسي الذي يبنى خيالا ما هو ممكن أو ما هو مستحيل في المسرح محددًا من قبل التحقيق الجسدي للتمثيل، من جانب، ومن عدم الاحتمال الداخلي، من جانب آخر، يمكن أن تكون بعض العوالم الممكنة أو المستحيلة في الرواية، على سبيل المثال، مستحيلة الإخراج أو الأداء جسديا، لهذا تقدم فقط على المسرح عن طريق حكيها أو ذكرها. من الطبيعي، أن يحاول عمل درامي أو مسرحي بناء عوالم مستحيلة أو غير مدركة، عوالم اعتباطية بالكامل، أو عوالم بلا معنى، محطمة للذات، من خلال تقديمها على المسرح بلا تماسك. لكن سيتدخل في تلك الحالة المعياران المشار إليهما حتى "يطردوهم" من المسرح : الاحتمال والدلالة.

لكننا نقول إن المسرح يبنى عوالم ممكنة جسديا، محتملة وذات دلالة، وليس عوالم محطمة للذات. إن العوالم المحطمة للذات عوالم متناقضة داخليا، اعتباطية، غير متطابقة وليس لديها آليات داخلية للتحقيق. تستطيع فقط، بحصر المعنى، أن تكون "مسماه" من الممكن أن يتأسس تفسيرها أو معناها فقط على طبيعتها الذاتية الإنكار، لأنه، كما يقول أيكو U.Eco، لا يكفي أن نسمى عالما حتى يتواجد، بل من الضروري أن نقول أيضا كيف يعمل ( ١٩٩٠ : الفصل ٨، ١٧٢ إلى ٢٤٤ ) (١٥)

العوالم الممكنة، المحتملة والدلالية التي يبنها المسرح هي أيضا " عوالم صغيرة" والعالم الصغير هو " مدة قصيرة نسبيا من الأحداث المحلية في زاوية ما في العالم الحالى" ( ● (16) Eco 1999: 219 (16

عوالم المسرح هي دائما عوالم قصيرة نسبيا في الوقت، المكان، والأحداث. عوالم كوزمولوجية وسهلة التصور فضائيا، والتخيل أو التكرار كما يقول " R.MacKee تتطور كل قصة جيدة في متاخمات عالم محدود ومعروف. لا يهم كبر الحجم الذي قد يبدو عليه عالم متخيل، لأننا سنكتشف إذا شاهدناه عن قرب أنه صغير بطريقة مذهلة" (٢٠٠٢ : ٩٨). عوالم يمكن أن تتحول إلى "نماذج للعالم" أى، ذات دلالة.

يسمح المسرح عند بنائه لهذه العوالم الخيالية الصغيرة (الحقيقية الممكنة ،أو الحقيقية الغير ممكنة لكن المرغوبة، الخائفة، الحاملة) بمقارنة العالم الحقيقي بعوالم أخرى ممكنة أو بديلة، خالقا هكذا تأثيرات للمعرفة وإعادة المعرفة (الدلالة). يسمح لنا في المسرح بتخيل ويتمنى عوالم أخرى ممكنة، محتملة وذات دلالة، مختلفة عن العالم العادى من خلال المسرح يتم مناقشة الحقيقة (أو تنصيصها أى وضعها بين الأقواس) حتى تحلل، تناقش، تفسر بالنسبة إلى عوالم أخرى ممكنة ومحتملة.

نقول إن العمل نفسه هو ما يبنى الخصائص والقواعد للعالم الممكن الذى يخلق احتماله. وإذا لم يفعل فسنتخيل أو نتصور ذلك العالم على أنه عالم عادى.

هذا ما يسميه " U.Ecoعوالم طفيلية": " إذا لم تحدد الخصائص البديلة، فسيحط من قدر الخصائص التي لها قيمة في العالم الحقيقي" ( ١٩٩٩ : ٢٢٨ ).

تتأقزيا سنستطيع القول : أن العمل المسرحى يبنى كل ذاتى (عالم صغير) تنعكس فيه الحقيقة ( المسرح هو المرآة)، فى الوقت نفسه الذى يكون فيه ذلك العالم الصغير أنعكاساً غير مباشر للعالم الحقيقى ( مرآة الحقيقة). سنقول إن المشاهد يجرى عملية مزدوجة، ينتقل فيها من مرآة إلى أخرى بثبات. الترابط الداخلى، والتفاعل، هو ما ينتج هذه الحركة المزدوجة، من المسرح إلى الحياة، من الحياة إلى المسرح، ندرك فى حالة ما يجلبه المسرح من الحياة إلى المسرح، وفى أخرى، ما يحمله المسرح إلى الحياة. حركة من الداخل إلى الخارج، من الخيال إلى الحقيقة، ومن الخارج إلى الداخل، من الحقيقة إلى الخيال (١٧) فى تذبذب ثابت، يبنى جسورا، وروابط، وصلات، وفى الوقت نفسه انفصالا، وأنكسارا، وتباعدا. إذا شددنا على الانفصال نؤكد على ذاتية المسرح كفن لا يتبع الحياة، التجرد، بل الحياة نفسها. إذا أشرنا إلى الاتحاد، نؤكد على تبعية الفن للحياة. يوجد هنا تناقض دقيق لكنه خصب. حضور الحياة الحقيقية فى المسرح، من جانب ينعشها داخليا، يقربها من عالم ما وراء المسرح، لكن، من جانب آخر، يجعله يفقد ذاتيته. إذا أبرزنا تصور المسرح حول العالم الحقيقى، نشير إلى وظيفته الاجتماعية الغير مباشرة. إذا فصلناه وقيمناه بمفرده، نبرز وظيفته الفنية المباشرة. الحضور والتمثيل، الفن والحياة، الخيال والحقيقة. وجهان لحقيقة واحدة، الحقيقة الخاصة بالمسرح.

أبرز جارتيا بيريو Garcia Berrio دور الوهمية الخيالية فى الأدب، المناسب للمسرح: "تتكرر التحديدات بين ما هو موجود، ما هو واقعى وما هو ممكن، بين ما هو حقيقى، ما هو محتمل والمزيف، بين ما هو خيالى وما هو متخيل، بشكل مثمر منذ أرسطو وحتى وقت شرح هذه الخاصية الشعرية الفريدة للوهمية الخيالية" (١٩٩٤: ٣٣٦)

تلك التفريقات ممكنة لأن عالم الخيال عالم مختلق ومتعمد، عالم يبنى مرجعه الخاص. الاختلاف الوحيد بين المسرح والأدب، من خلال وجهة النظر هذه، هو ان الأدب فقط يبنى ذلك المرجع الخيالى بكلمات مكتوبة، والمسرح بالتمثيل (حيث تتحول الكلمة من مكتوبة، إلى منطوقة، مؤداها، ممثلة أو متحققة):

١٤

المرجع التعبيري الخيالى موجود فقط لأنه مختلق بصورة متعمدة ليكون منتجا للبناء الخيالى، وعليه، فإن النص هو التقديم للمرجع المذكور. كعالم خيالى، المرجع حقيقة شعرية أصلية، بمعنى، مبنية فنيا، يرتبط وجودها بوجود منتج شعرى آخر، العمل الخيالى ذو عناصر خيالية، بمعنى، لديه القابلية ليكون عنصراً خيالياً، لديه الحضور الذى يمنحه له النص الذى يعرضه، ليكتسب الهدف المذكور فى النهاية، الوجود الذى يمنحه له البناء الخيالى الذى يشكل جزءاً منه. وكنتيجة، تكون الكائنات والأحداث التى تعتبر مرجع عمل خيالى عناصر خيالية، بمعنى، أن لديها القابلية لتكون مثل ما يبدو موجودة، ومقبولة كمظهر للحقيقة (١٩٩٤: ٣٣٧).

الأدب مظهر للحقيقة، مثل المسرح، يعدد الأعمال الخيالية التى تعبر عن مرجعيات ليست جزءاً من تلك الحقيقة. تبني بين الحقيقة والخيال علاقة متزامنة من التناقض والتكميلية بهذه الكيفية، يمكن تفسير فهم عمل خيالى على أنه مكافأة لعلاقة مرضية بين العالم الخيالى المخلوق من قبل الكاتب والعالم الحقيقى المؤثر<sup>(١٩٩٤: ٢٢٧)</sup>.

هذا التحديد هام، حيث إننا، على النقيض، لن نستطيع التمييز بين عوالم خيالية محتملة أو متماسكة داخليا، وعوالم غير محتملة ومسرحية أو غير مترابطة أدبيا، بمعنى، تلك التى تجعل خداع التخيل والتجربة ممكنا، وتلك التى تلغيهما أو تمنعهما. لا يكفى، حتى نبني عملا فنيا، الحدث البسيط المتعلق بكونه خيالا أو، على النقيض، استنساخ الحقيقة. توجد قاعدة للأقصى والأدنى، للخيال مثل الحقيقة. نكرر أن المسرح هو التوازن بين الحقيقة والخيال، لأن فعوى النشاط الدرامى يتأسس بالضبط، على تلك العلاقة المتناقضة والتكميلية بين الحقيقة والخيال.

نكرر أنه يمكن التعبير عن طبيعة الفن المسرحى من خلال التصل والتناقض فقط: الحقيقة المتخيلة / الخيال الحقيقى، خيال يصبح حقيقياً وحقيقة توجد فقط لتكون خيالية يتم رفض ما هو حقيقى لجعل الخيال حقيقيا. ليس المتخيل خيالا فقط، ولا الحقيقة حقيقية فقط. ليس الخيال شديد التخيل ولا الحقيقة شديدة الحقيقية كما تبدو. تشارك الذات فى اللاذات، واللاذات فى الذات. يخلق التفريق لحلها وتحل لتعود لخلقها.



ما يسعى إليه هو ألا تصبح الحقيقة حداً، أن يكون باستطاعتها التغير والتكيف مع دوافع الرغبة (الخيال) وأن يتوقف الخيال عن كونه خيالا فقط (الرغبة)، حتى يتحول إلى تحقيق للرغبة (الحقيقة) (١٨) ألا تظل منهكة ومتعثرة بسبب ثقل وحدود الحقيقة العادية، وألا تفقد في هوات غير مكترثة من الخيال أو الرغبة المتخيلة. يرغب في المزيد من الحقيقة هنا والمزيد من الخيال هناك، ربما يكون هذا مستحيلا. وم إذا بعد المزيد من الخيال هنا ؟ وم إذا بعد المزيد من الحقيقة هناك ؟ جلب المزيد من الحقيقة هنا، يجعلها أكثر واقعية، من خلال الخيال، حمل الحقيقة بعيدا هناك، أيضا، حتى يتسلل إليها الخيال. تحرر الرغبة من الحلم وضبابية التخيلات وتوقف ما هو حقيقى عن كونه عبثاً، موتاً، روتيناً. أن يبلغ حلم الخيال الذات، حتى لا تحتضر محبطة، متشعبة بألفة المعروف حتى تظل غريبة وهكذا تشعل الرغبة تسيطر احدهما وتحدد الأخرى : لا يرغب الخيال في وضع حدود لمداه الخيالى وحتى الفانتازى، ولكن الحقيقة تجبره على ذلك، ترغب الحقيقة في فرض نفسها كحقيقة وحيدة ومغلقة، لكن الخيال يكسر استقرارها وتماسكها.

نقول إن المسرح، من منطلق مواءمة أساسية، يخلق عالما متخيلا، لكن ذلك العالم عالم واقعى، بمعنى أنه يعرف قواعده الخاصة بالوجود. تخلق ظروفاً ما هو ممكن داخل ذلك العالم المتخيل، حيث يكون للقواعد قوة قواعد الحقيقة نفسها، لا تستطيع التغير أينما كانت، فلا بد وأن تكون متماسكة، لأنه بطريقة أخرى لن يصبح ممكنا بناء ذلك العالم الخيالى كمحتمل. إنها تبني قوانين الزمن وتعاقبه، قوانين المكان وأبعاده، قوانين السببية داخل ذلك المكان وذلك الزمان،

المبادئ التى تنظم العلاقات بين الأشخاص، الأفكار أو الشروط العامة الخاصة بذلك العالم، فى النهاية، والقواعد التى من خلالها تتحكم فى الكائنات التى تعيش به، تعمل، وتموت. من الممكن أن يكون ذلك العالم فانتازياً تماماً أو غير حقيقى كما يرغب، لكنه ليس بالعالم الذى من الممكن أن يحدث فيه أى شئ، ليس عالماً بلا قواعد أو مبادئ داخلية. وهذا هو ما يمنح الخيال صفة الحقيقة. إذا كان كل شئ ممكناً، ومن الممكن حدوث أى شئ بلا أية حدود، حينها فلن يكون عالماً ممكناً، بل فوضى. بإمكاننا بناء عالم بالعكس، عالم تكون فيه كل قوانين الطبيعة والقواعد الاجتماعية معكوسة، لكنها تتضمن فى هذه الحالة، اكتساب ذلك العالم لنظام وجوده، قواعد: المتعارضة تماماً مع قواعد العالم الحقيقى الذى يتحول فيه إلى مرآة مشوهة، مقلوبة. عالم احتمالى بالكامل، مصنوع من الصدفة البحتة، على العكس، ليس عالماً مسرحياً معقولاً ومميزاً، لذلك لا يستطيع أيضاً أن يكون عالماً خيالياً بحق. والسبب هو حتى يكون عالماً خيالياً لابد وأن يكون مفسراً، علينا أن نكون قادرين على منحه معنى (ولا نتحدث عن مدلول فكرى أو منطقى بالقدر نفسه للمعنى المتماسك الداخلى) ودلالة. يحدث هكذا، على سبيل المثال، فى المسرح المسمى بـ "مسرح العبث". مسرح يونسكو بكيت Ionesco-Beckett أو أداموف Adamov يخلق عالماً تضطرب فيه مبادئ المنطق والنحو حتى تصبح متناقضة ومستحيلة. لكن هذا يحدث فقط على مستوى سطحى، فى البنية السطحية للنص أو العرض، فى حرفيته. تظل رغم ذلك البنية العميقة متماسكة، محتفظة بمنطق داخلى يسمح للمتفرج بالعثور على معنى فى غياب المعنى المباشر للجمل والأفعال. توجد بنية مكبرة منطقية تدرج بها التغيرات والمواقف الغير منطقية للمسرح (93: 1988 Canoa Galiana إلى

(١٠٤). ليس هذا جديداً : فكل القصص أو المسرحيات الفانتازية تضم فى داخلها هذا الميكانيزم الخاص بالصلاحية الداخلية ذات البنية الفائقة. (١٩)

لابد وأن يستطيع العالم الخيالى المسرحى، عندما يصبح عالماً حقيقياً، الخضوع إلى نظام ما هو حقيقى، أى لابد وأن تكون لديه القدرة على أن يكون مدركاً. ونضيف: مدركاً اجتماعياً. لابد وأن يستطيع إدراك ذلك العالم أن يتواصل اجتماعياً، يتشارك، يقوم بعمل ذاتية داخلية. إذا رأى كل فرد عالماً مختلفاً تماماً فحينها لن نكون فى المسرح، بل سيفقد كل فرد فى رؤيته الخاصة الذاتية. عالم الخيال المسرحى هو عالم حقيقى ومدرك فعلاً من قبل مجموعة المشاهدين، بعيداً عن كون ذلك العالم الممكن عالماً مؤسساً على قوانين غير معقولة، محالة، سيرىالية، لاشعورية، مستحيلة، سحرية أو، على النقيض، واقعية، طبيعية، مفرطة الواقعية، صورة فوتوغرافية لعالم كل الأيام. بعيداً، أيضاً، عن التأويل الفردى الذى يمنحه له كل فرد.

يوجد فعل حاسم آخر يحدد النوعية الراديكالية للعالم المبدع من قبل العمل المسرحى. لا يمكن إعطاء معلومة مسبقة عن ذلك العالم الممكن الخيالى الذى يخلقه العمل فالخاصية المطلقة لزمته الدرامى تمنعه من ذلك. المنتج والإنتاج متزامنان. لهذا فإن العمل المسرحى جزء من الصفر، بالفعل، لابد وأن يبنى من العدمية، أو تقريباً من اللاشئ. لا يوجد عالم الخيال المسرحى قبل رفع الستار، ولا قبل أن يرسم شيئاً بداية العمل، يفصل الزمن الحقيقى عن زمن الخيال، المكان الحقيقى عن مكان العرض. إذن كل شئ يبدأ للإمساك بالحياة، ليجعل من الممكن والمعقول: المكان، الوقت، الشخصيات، الأحداث، الصراع، الأفعال،

## الحركة...

حتى تلك اللحظة لا يكون عالم الخيال أكثر من افتراض، ليس أكثر من تخيل فى ذهن الكاتب، المخرج والممثلين. مهما كان المتفرج يعرف مسبقا أو قرأ شيئا عن العمل (بما فيه حتى أنه يعرف النص أو السيناريو)، فى الحقيقة جزء من العدم مدرك، إذ إن عالم الخيال المسرحى يبدأ فقط فى أن يصير حقيقيا فى اللحظة التى يبدأ فيها الإبداع فوق خشبة المسرح. تلك هى الخاصية الراديكالية للحقيقة المسرحية، التى لا توجد أكثر من وجودها فى تحقيقها الذاتى، الإنتاج، المنتج، والتلقى متزامنون وحاضرون بصورة مطلقة. بهذا المعنى الذى نستطيع فيه فهم تأكيد تيدوش كانتور Jorge Urrutia عن العمل الأدبى، المناسب أيضا للعمل المسرحى: "يخلق العمل حقيقته الخاصة التى يمكن فى بعض الأحيان (...) أن تعارض الواقع الحقيقى. يفسر العمل الأدبى نفسه وليس من قبل علاقته بما هو واقعى" (١٩٨٥: ٢٧).

نرى أن تعريفنا للمسرح يجرعواقب حول أى مظهر لتحليل العمل، الذى يؤثر بالفعل على بنائه الأساسى. على سبيل المثال، الوضع الذى يضعه كل كاتب عن العالم الخاص الذى تتحد فيه الحقيقة والخيال وينفصلا على المسرح سيحدد فى جزء كبير أسلوبه لبناء أول تحقيق عمل مسرحى كما يجب. لنرى ما يقوله لنا، Tadeusz Kantor المؤيد لذاتية الفن المسرحى فى هذا الصدد:

ليست الغاية خلق خيال على المسرح (بعيدا، بلا خطر) بل حقيقة شديدة المادية مثل القاعة.

لا يتحتم على الدراما "المضى" على خشبة المسرح بل "الحدوث"، التطور أمام أعين المتفرج.

## الدراما هي الصيرورة.

لابد من خلق الخيال الذى يجعل تطورا لأحداث مبالغتا وغير متوقع ( ١٩٨٤ : ١٧ - ١٨ ).

بالتناقض مع كل نموذج من الواقعية أو الطبيعية على خشبة المسرح، يريد كانتور T.Kantor تحويل المسرح إلى شئ أكثر واقعية وحيوية من الحقيقة نفسها. المسرح مثل :

"ثقب" فى الحقيقة،

بلا غاية

بلا مكان

مثل الحياة

عابرة

هاربة

متلاشية



من المستحيل رؤيتها واستبقائها

( مانيفيستو ١٩٧٠، ١٩٨٤ : ٢١٢ - ٢١٣ ).

من الصعب تعريف مستوى الحقيقة التي يبنها المسرح نظريا - إذ إنه يعتمد في جزء كبير على نوع المسرح الذي نتحدث عنه - يعبر عنه كانتور Kantor بالتناقض مع هذا الأسلوب :

المذهب الطبيعي، في المسرح، مصطنع وسخيف. فتكون، شجرة طبيعية، على خشبة المسرح، صادمة بسبب سذاجتها وغبائها.

من جانب آخر، ليست الأشكال المجردة، المناسبة لبناء موضوع، أكثر من أسلوبية باطلة. دائما.

فقط الأشكال المجردة الخالصة، التي توجد من تلقاء ذاتها، ستكتسب وجودها الخاص: وجود مادي ( ١٩٨٤ : ٢١ ).

لا يستطيع المسرح الإمساك بأي من قطبيه: الحقيقة أو الخيال فهو بحاجة إلى الأثنين ليتواجد. يعرف كل عمل - وكل صيغة جمالية - أسلوباً خاصاً لفهم التوازن والتفاعل بين هذين المظهرين الأساسيين. تحل التراجيديا هذا الاتحاد إلى حقيقتين مختلفتين بطريقة جذرية. كان نيتشه Nietzsche أفضل من أظهر لنا خلاصة التراجيديا، وعليه، الصيغة الخاصة لخروج الإنسان من الواقع اليومي ليؤدي به إلى حالة أخرى، حيث تتحد قواعد الحياة والفن للوصول إلى التجربة التراجيدية. بكيفية معينة، يكون الحلم الخاص بأبولو هو الشكل (الفن،

الخيال، ما يبدعه الإنسان) وثمالة "ديونيسيوس" هي الدافع (الحياة، الرغبة، الطبيعة). فالواقع اليومي (النظام الاجتماعي) بحاجة إلى أن تفرض على الرغبة. يخترع الإنسان الفن كوسيلة لاستعادة الرغبة - قوة الحياة والتحرر من ضغط النظام اليومي. يولد المسرح من اتحاد "أبولو" و"ديونيسيوس". تلك هي الصيغة الأصلية للتراجيديا لدمج الحقيقة والخيال والنتيجة هي النشوة، الخروج بعيدا عن ذاته بواسطة الفن الأسمى للتراجيديا تختلط الحقيقة والحلم، فيختفي العالم الحقيقي حتى يفسح المجال لرؤية ديونيسيوس تلك الرؤية التي يستند عليها علم اشتقاق ألفاظ مكان الرؤية (المسرح).

كان يقع على عاتق مدح "ديونيسيوس" حمل روح المستمعين إلى حالة من التعظيم لديونيسيوس التي، عندما يظهر البطل التراجيدي على خشبة المسرح، لا يظهر، كما قد يتصور المرء، رجل مغطى الوجه بقناع لا شكل له، بل وبالعكس صورة لطيف، مولدة، لتقوله هكذا، من نشوته الخاصة. (...)

هذه هي حالة حلم أبولو، التي يتغطى فيها العالم الحقيقي بستار، والذي يولد فيه عالما جديدا، أكثر وضوحا، أكثر انتقاءً، أكثر إدراكا، وحتى، أكثر فانتازية، ويتحول بلا توقف أمام أعيننا ( ١٩٤٣ : ٥٨ ).

يكشف التوازن الدقيق بين الواقع والخيال الذي يقيمه المسرح عندما يلغى أي من هذين المظهرين الآخر، وبخاصة، عندما يقدم الواقع كما هو على خشبة المسرح، بدون وساطة الخيال، يثير ذلك الواقع رفض مباشر من جانب المتفرج. حينها تدرك الحياة (الواقع) على أنها مصنوعة، في غير موضعها. إذا "أتجه شئ

إلى الحقيقة" فى المسرح، حينها يبطل التأثير المسرحى. فالمتفرج يميز تماما ما هو "واقعى من الحياة" وما هو فقط " كما لو كان حقيقة". فحقيقة الخيال تتميز عن حقيقة الحياة فى كل وقت.

يقتضى هذا المبدأ اختلافات دقيقة فى كل شئ: ليس فى المكان فقط، فى المتغيرات، والحركة المسرحية، أيضا فى شكل وجود الممثل، فى الأداء، فى الكلام، فى الطريقة التى تقدم بها وتحل الصراعات، فى كيفية حدوث ووقوع الأحداث.

يؤسس المسرح تجربة فريدة من إعادة التوحد، من " التكاملية"، بين حلم الخيال الذى يدعم الرغبة وحقيقة الرؤية التى تجعل التجربة المباشرة ممكنة يعيش الممثل بقدر المتفرج نفسه - لابد وأن يعيشا- ذلك الاتحاد .

هكذا يمجد المسرح، يعزز، ويسمو بالحياة، "يمسرحها"، مثلما تمجد الحياة، تكثف، وتغذى المسرح، " تحييه". إن المسرح هو الحياة والحياة مسرح، بدون الحاجة إلى أن يكون أحدهما هو نفسه الآخر. يتحدان، باستطاعتهما الانصهار، انطلاقا من اللحظة التى يتميزان فيها وينفصلان. ليس الاتحاد ظاهريا، بل عميقا. يخرجان هما الاثنان من ذاتهما، الحقيقة من حدودها، والخيال من وهمه، يتجاوزان الحدود، ليعاد اتحادهما فى مكان آخر، مكان ليس ولا خيال ولا حياة، بل حقيقة أخرى.

ذكرنا أن التراجيديا أسست صيغة خاصة لربط الحقيقة والخيال من خلال النشوة (لابد وأن يرتبط التنفيس الأرسطى أيضا بالنشوة، هذا الخروج من

الذات للعيش فى انقلاب أحوال البطل، الشعور بالشفقة والخوف فى وقت واحد). لكننا نستطيع أيضا أن نؤكد أن كل كاتب، عند اختياره لنوع أو شكل جمالى، بحاجة إلى أن يحسم بطريقة مناسبة المكان الذى توضع فيه هاتان الحقيقتان. نحلل، كمثال، حالة أنطونيو بويرو بايمينو Antonio Buero Vallejo بالنسبة إلى: Buero Vallejo.

"كل حقيقة رمزية" "أنا أعتقد أن الرمزية، حتى تحافظ على وجودها، لابد وأن تتحد مع ما هو حقيقى. تحيى تلك الرمزية ما هو حقيقى". "كل إبداع حقيقى رمزى وحقيقى فى الوقت نفسه" "كل قطعة حية من ما هو حقيقى مفعمة بالمعانى الضمنية" "إن الحقيقة غامضة" ( فى 29: 2001. Trancon).

ليست الواقعية الرمزية بالنسبة إلى Buero Vallejo مجرد وسيلة مسرحية بسيطة. إنها محاولة لإزاحة الستار، وكشف البعد العام للصراعات الإنسانية، طريقة لإدراك وتأويل الحقيقة الأخرى لأتصاله، لمواجهة الغموض، للشك، وعدم التيقن فى الوجود الإنسانى، وعليه، فإن المتفرج يفرق فى بعد درامى أو تراجيدى. تعبر الواقعية الرمزية عن أسلوبه الخاص فى رؤية الحقيقة من خلال الخيال أو عن بناء الخيال من منطلق الحقيقة. إن الرمزية هى المصدر الذى يوحد الحقيقة والخيال. إن "أنيتا" الخرساء فى "الرسائل المقلوبة"، القضاة فى "وصيفات الشرف"، المكفوفون فى الظلام المتوهج، الأبطال المكفوفين فى كونشيرتو سان أوفيد ووصول الآلهة، الصماء فى حلم العقل، حقيقة الهلاوس فى المؤسسة ... المكفوفين، الصم، البكم، شخصيات واقعية، متصورة ومبنية مسرحيا كشخصيات واقعية، لكن بعدها الدرامى يبرز أكثر بكثير من الواقعية بدون أن

يناقضها، باكتساب بعد رمزي اعتبارا من الخيال. كل الأماكن المغلقة في أعماله، السرداب، السجن، المؤسسة، المركز صحي، العلية (غرفة السطح)، المأوى، السلم... أماكن حقيقية، تكتسب بعدها الدرامي الحقيقي ابتداء من تفسيرها الرمزي، بمعنى، لأنها تتوقف عن كونها حقيقية فقط. كان بايمينو Buero Vallejo قادرا على جمع أبسن Ibsen، أونامونو Unamuno، براندللو Pirandello وبريشت Brecht من خلال تلك الصيغة المسرحية الشديدة الفاعلية للواقعية الرمزية<sup>(٢٠)</sup>.

حتى الواقعية المهمة بوصف التقاليد سيلاحظ سريعا في "قصة سلم" أنها تجاوزت البعد الواقعي واكتسبت كثافة درامية اعتبارا من رمزياتها الضمنية. ويقول لنا في "الكوة" : "إن الإنسانية كلها موجودة في كل إنسان". يجسد أو يعلن ما هو خاص وفريد العام والشامل. من خلال الواقعية نتصل بالأساطير الشديدة القدم. "الكهف" لأفلاطون، "العتمة الملهبة" و"الكوة"، وأسطورة بينلوبي في ماكينة حياكة الأحلام، على سبيل المثال، الأساطير رموز عالمية. تولد من الخيال، لكنها تحيل إلى الواقع. لن تكون كل هذه اللعبة ممكنة بدون تلك الصيغة الأصلية التي توحد الواقع والخيال حتى تذيب حدودهما من خلال ما هو رمزي. ما هو رمزي هو البنية العميقة للواقع التي يمكن أن يزاح عنها الستار أو تكشف من خلال الخيال فقط. إنها الحقيقة الخاصة التي، من خلال تجريدها وعموميتها الرمزية، تذوب، حدودها ولا تصبح وقتئذ واضحة، ولهذا تعيش الشخصيات وتترك الحقيقة المستغرقة في الشك. تبني الحقيقة نفسها على رمز ما هو حقيقي. يربط الرمزي ما هو حقيقي بما هو غير حقيقي، خيبة الأمل مع الأمل، الكرب مع الأمل، العقل مع الحلم، الحقيقة مع الخيال.



أقام برتولت يديشن Bertolt Brecht أسلوب آخر خاص لوصول الحقيقة والخيال. رافضا الواقعية التتويمية (التي تسمى خطأ "بمسرح أرسطو") التي تسعى إلى خلط المسرح بالحياة نفسها حيث يفرق المتفرج بالكامل فيها، بلا مسافة ولا قدرة نقدية، بطريقة أنفعالية تماما، يقيم B.Brecht تأثير المباشرة الشهير (أستخدم كلمة "مباشرة" كترجمة لـ *verfremdung* التفرج، لكونها الأكثر أمثدا وقبولا، رغم أنها أيضا من الممكن أن تترجم بـ "الأغتراب" أو "الأبتعاد"، حيث إن B.Brecht يخلق هذا المصطلح اعتبارا من مفهوم الغربة والنفور المستخدم من قبل الشكلية الروسية لتعريف اللغة الأدبية).

من يتشابه تماما مع شخص آخر يتخلى عن النقد فيما يتعلق بذلك وفيما يتعلق بنفسه. بدلا من أن يكون متيقظا، يسير في الأحلام. بدلا من عمل شئ، يسمح بأن يفعلوا شئاً به. أنه شخص يعيش معه الآخرون ومنه يعيش الآخرون: ليس شخصا يعيش في الحقيقة من الممكن قول "إنه من ذوى الخبرة" (بريشت، مذكور في ترانكون ١٩٩٨: ٧٧).

ينادى بريشت Brecht بإمكانية وجود مسرح لا يلغى فيه الخيال وعى المواءمة المسرحية في أثارة تشابها خادعا. لا يعنى هذا أن علينا إلغاء الخيال، كما أساء البعض الفهم، بل فقط الحيلولة حتى لا يكون الخيال تتويما بالكامل، بلا أى رابط مع ما هو حقيقى متجاوزا للمسرح. يعرف بريشت أن المسرح يعرض تأثيراته بعيدا عن خشبة المسرح ويرغب في التعامل مع هذه الإمكانية. لكنه لا ينكر أبدا الحاجة إلى الخيال وإلى المتعة التي يسببها الخيال. لا ينتج المسرح تأثيرات مباشرة عن الواقع بل من خلال الخيال، أى من خلال عروض الواقع.

وقد يسبب المسرح عند مناقشة تلك العروض تأثيرات نقدية، بعيدة عن الواقع.

أيا كانت الصيغة المستخدمة من كل كاتب، كل نوع، كل جمالية ستكون دائما المشكلة الأساسية التي لا بد وأن تحل هي الربط المناسب بين الواقع والخيال، حتى يكون ذلك العالم الجديد الذي يخلقه المسرح، أولا، محتملاً أو معقولاً، وبعد ذلك يثيرنا، يلمسنا ويؤثر فينا بطريقة مباشرة. ربما، كما يقول انطونيو جامونيدا Antonio Gamoneda : "كل فن يتجه نحو " حقيقة" تحت ظروف غير حقيقية" ( ١٩٩٧ : ٢٠٣ ). أو كما كتب كانتور T.Kantor، "دمج الحقيقة الخيالية بحقيقة الحياة" ( ١٩٨٤ : ١٦ ).

يخلق المسرح في التقاطعات بين الحقيقة والخيال، وهو ما يسميه مارين M. de Marinis ثنائية الأطراف البنائية في المسرح:

هذا هو بالضبط أكبر إسهام نظري للطلّيعيين الجدد : الوجود المعروف بطريقة غير خاطئة لثنائية الأبعاد الخاصة بالعرض المسرحي، الذي هو دائما، في آن واحد، واقعة حقيقية وواقعة متخيلة، الوجود المادي والتمثيل، أداء الانعكاس الذاتي وبالإشارة إلى شئ آخر هو نفسه متخيل. من الطبيعي، أن تستطيع الاحتياجات المسرحية المختلفة تعزيز ظرف أو آخر ولهذا، ستوضع بخلاف ذلك في درجات مختلفة لامتداد متواصل بين الطرفين (بالطبع، نظريا فقط) : أ) الخاص بأقصى حد للخيال (وعليه للتمثيل) وب) الخاص بالحد الأقصى للحقيقة والانعكاس الذاتي (١٩٨٢ : ١٧٦).

يتحول الاتحاد الدقيق بين الواقع والخيال فى المسرح إلى فن مميز ذى تأثيرات خاصة على متلقيه. نذهب إلى المسرح حتى نعيش حياة أخرى لحظية أوحتى نعرف إمكانيات أخرى أكثر قوة للعيش. بخلاف ذلك سيفقد سبب كينونته: "يبحث الجمهور فى المسرح عن شئ يستطيع وصفه بأنه "أفضل" من الحياة" (...). نتوق أكثر من أى وقت مضى إلى وجود تجربة بعيدة عن الرتابة اليومية" (بروك ١٩٧٢: ١٢- ٦٥).

يتبقى لنا تحليل مشكلة أخيرة مرتبطة بتعريفنا عن الخصوصية المسرحية. م إذا يحدث مع ذلك النوع الذى ينحى الخيال جانبا، الذى لا يبنى على وجه الخصوص عالما متخيلا، بل يتعامل مع الأجساد والأشكال (البصرية، الصوتية، التشكيلية، الجمالية والمتغيرات) فى المسرح، مراعيًا ماديته الخالصة والتعبيرية؟ نشير بخاصة إلى مسرح مرتبط بالرقص والمطاوعة الجسدية، وأيضا إلى الحضور المتزايد لمسرح "تعبيرى"، بدون نص منطوق، حتى بدون سيناريو ولا شخصيات أو صراعات بحصر المعنى فى هذه الحالات، يبدو الخيال غير مهم على الإطلاق، يهتم الممثلون أكثر بكيفية قيادة الأجسام والأشكال التعبيرية، الديناميكية، الغنائية، من قبل الموسيقى أو من قبل دوافع حرة، التى تخلق كشخصيات خيالية، مترابطات لا تحاول إعادة إنتاج أى عالم خيالى ملموس، تشير فقط إلى أماكن (أو حالات نفسانية) بصرية وصوتية غريبة، جميلة، منامية، مستدعاة، ذاتية.

هذا الشكل الحدودى للمسرح، مشروع تماما<sup>(٣١)</sup>، ناتج من أسترجاع الطليعيين للجسد فى مواجهة الكلمة (والذى له أصل بدور، فى رفض المسرح كأدب وتابع

للعرض على حساب النص، مشكلة سنتصدي لها لاحقا، عندما نحلل النص المسرح).

أهمية الجسد في المسرح- تعريف المكان المركزي الذي يشغله- شئ أساسي لفهم المسرح الحالي. نعتقد أن أنطونان أرنو Antonio Artaud أفضل من وضع النقاش من منطلق راديكالي. يرفض Artaud المسرح كتسلية مجردة، كتمثيل خالص مغايرا للحياة، لا يعرض جسد الممثل إلى الخطر ولا يؤثر بطريقة مباشرة على المتفرجين. كما يقول جاك دريدا Jacques Derrida، "مسرح القسوة ليس تمثيلا" ويجب ألا يقدم ذلك في الحياة نفسها، فالحياة هي الأصل الغير ممثل للتمثيل" (١٩٧٢ : ٤٠).

يدافع ارتو A.Artaud عن الحياة في المسرح، والمسرح كحياة، لكن بدون أية روحانية، بل دائما كحضور للجسد، البدن، المادة والروح متحدين : "أجزم بأنه لا يوجد لا جسد ولا روح بل أنواع فريدة من القوة والحركة" (مذكور في ترانكون ١٩٧٧ : ٥٩ 16) والأكثر من رفضه للكلمة، رغبته في إبعاد تلك الكلمة المنفصلة عن الجسد عن المسرح، كما هو الحال في التفكير التقليدي للمسرح على أنه أدب، وذلك هو الدافع لرفضه للمسرح "كخيال" و"تمثيل". يبحث Artaud عن "اللغة السابقة للكلمات" ذلك المكان الذي تتحد فيه الكلمة والجسد، ولهذا يعلن أن الجسد يشغل مركز المسرح:

كان المسرح الحقيقي بالنسبة لي دائما

الممارسة لفعل خطير ورهيب،

حيث تلفى بالقدر نفسه فكرة المسرح وفكرة العرض مثل أفكار كل العلوم، كل الديانات وكل الفنون.

يتجه فعل ما أتحدث عنه نحو التحول الحقيقي العضوى والبدنى للجسد البشرى.

لماذا؟ لأن المسرح ليس هو تلك الخشبة حيث تتطور فرضيا ورمزيا أسطورة ما بل تلك البوتقة الحقيقية للنار والجسد حيث تحليليا وبسبب سحق العظام، الأعضاء والمقاطع يعاد صنع الأجساد لتقدم جسديا وعلى طبيعتها الفعل الأسطوري الخاص بخلق جسد ما ( ١٩٧٥ : ٨٧ ).

لابد وأن يضطلع المسرح المعاصر بهذا التحد الجديد : الخاص بتحويل الجسد إلى غرض مباشر لممارسته المسرحية هل يعنى هذا أنه لابد وأن يختفى الخيال من المسرح حتى يوضع بدلا منه الجسد، البارع والفعال كمادة فقط شكل ومضمون خالص - الذى تلفى تعبيريته، قابليته. وقدرته التشكيلية والإبداعية كل الباقي؟ سيقود هذا الوضع الراديكالى والمتعصب المسرح سريعا إلى طريق مسدود، بمقدار ما تكون الأماكن الأيمائية، التشكيلية، والإيقاعية للجسد لامتناهية تقريبا فى هذا، مثلما فى كل ما يشير إلى المسرح، لابد وأن نضع المتلقى فى إعتبارنا. التعب الذى يثير التكرار (أو الاستمرار المتعاقب والمطول) للشكل المجرد هو فعل مدرك، وسيكون بحاجة دائما إلى عناصر إضافية (مؤثرة) لتدعيم الغائية المتواصلة بسبب تجريد الأشكال والحركات، كما أثبت جيدا وأختبر الرقص المعاصر. ان أقتراب الرقص المعاصر من المسرح خير دليل على ما نقوله.



لكن علينا عمل تحديد آخر : لا يستتفد العمل حول الاحتمالات المسرحية للجسد بجعل تعبيريته الأساسية وحرية حركته أكثر قوة على النقيض تماماً، عندما تخضع وتتحد تلك الاحتمالات التشكيلية، الإيقاعية، الإيمائية والديناميكية للجسد مع الخيال (السيناريو، الحدث الدرامي، الشخصية، إلخ) لا تفقد قدرتها المحفزة والمضلة، بل إنها تكتسب صفات فنية وأستدعائية أكثر قوة، ذات تأثير كبير وفاعلية مسرحية عندما تترك الممثل إلى لعبة جسدية أعتباطية بقليل أو كثير، ومباغته أو قهره. لا شئ سيعارض اتحاد الخيال والجسد، الخيال والتعبيرية، الخيال والتحفيز الجسدى والبدنى، ومثلما أعلن Artaud. بالفعل، من الصعب العثور على التجريد الجسدى النقى فى المسرح : فدائماً يوجد فى الخلف شخصية، رغم أن هذه الشخصية تستطيع تمثيل فكرة، رمز، عاطفة، أستدعاء أو رغبة. ولا حتى فى الرقص، الذى تكون خصوصيته هى العمل الفنى والجمالى مع الجسد نفسه (ليس مع شخصية، بقدر ما تستطيع أدماج شخصيات وجدليات فى تصميمه)، ينال ذلك التجريد الشكلى، وربما لهذا يسعى الرقص اليوم للأقتراب من المسرح<sup>(٢٢)</sup>، سيكون الخطر دائماً الجمالية أو الشكلية الفارغة. لكن المسرح ليس تجريداً خالصاً ولا شكلية بل خيالاً حقيقياً، فناً حياً<sup>(٢٣)</sup>.

حاولنا تعريف المسرح بالملح المميز القائم مقتطعين جزءاً من نتائجه، سندرس ملامح أخرى، التى بدون أن تكون محددة للعمل المسرحى، فإنها تظهر كخصائص للأشكال الأكثر ألفة والنماذج الأولية للمسرح.

## ٢- خصائص المسرح

معظم الخصائص المادية للحدث المسرحي الذي سنحللها في هذا الباب "متضمنة" في الملمح العام المحدد (حقيقة متخيلة / خيال حقيقي) الذي ساعدنا في تعريف المسرح. عند الانتقال من ما هو عام إلى ما هو مادي سنكتشف التعقيدات الفكرية والتطبيقات التي يتضمنها هذا التعريف.

ليس لكل الخصائص التي سنصفها الأهمية نفسها. تستطيع الخاصية نفسها حسب الأنواع المختلفة من المسرح (أنواع، أشكال، أساليب) أداء وظيفة أساسية أو ثانوية.

لذلك سنميز بين الخصائص العامة والخصائص الخاصة.

من بين الخصائص العامة نستطيع إبراز الآتي:

١- الاتصال المكاني- الزماني.

٢- الفصل بين مكان العرض/ مكان التلقى.

٣- الصفة الخطية، الغير ثابتة والغير متكررة للعرض.

٤- الاتصال المباشر بين خشبة المسرح والقاعة.

٥- استحالة تحويل العرض إلى سلعة تجارية.

٦- الإبداع والممارسة الجماعية.

من بين الخصائص الخاصة نستطيع أن نشير إلى:

١- القدرة على مماثلة كل الفنون.

٢- إمكانية الاندماج فى الحياة الاجتماعية.

٣- حركة الجسد ككلية.

٤- قوة الكلمة .

سنرى هذه الخصائص المسرحية واحدة واحدة.

## الخصائص العامة للمسرح

### الاتصال المكاني - الزماني

ليس المكان المسرحى خياليا فقط بل وحقيقيا وثلاثى الأبعاد . لا يمر الزمن المسرحى فى ذهن المبدعين أو المتلقين فقط، بل إنه يمتد ويتحقق فى مكان وزمان محددين : ويمكن قياسه بطريقة موضوعية فهو زمن حقيقى أيضا .

يحدد هذا المكان - الزماني الحقيقى اتصالا مدركا، ومباشراً، لأفعال أو حركات الأشخاص والموجودات والأشكال المقدمة فى ذلك المكان المادى أثناء الزمن الذى تحدث فيه مما يعنى استحالة أية وساطة مكانية - زمانية، فكل شئ

يحدث أو يقع فى الحقيقة أمام المتفرجين فيما لديهم من مكان أمامهم أو حولهم  
وخلال الزمن الحقيقى (المدة) الذى تعرض فيه الأحداث.

بالقياس بتحديدھا من قبل الاتصال المكانى الزمانى ،فان الحقيقة المسرحية  
مساوية لأية حقيقة أخرى فى العالم ومدركة على هذا النحو، بكل الخصائص  
الفيزيائية لما هو حقيقى : ثلاثية الأبعاد،الثقل، الحجم، اللون، الحركة، المسافة،  
الشكل، المدة، الشدة، الصوت، وهلم جرا .

تبعاً إلى الفنون الأخرى، مثل الرسم أو السينما،تتحول هذه الخاصية إلى  
ملمح مميز للمسرح. مع أن السينما تخلق وهم الحقيقة الثلاثية الأبعاد والاتصال  
المكانى - الزمانى،فتحن نعرف أنها ليست أكثر من تعاقب (إعداد) لصور ثنائية  
الأبعاد معروضة على شاشة يبنى المشاهد ثلاثية الأبعاد والاتصال اعتباراً من  
صور بصرية ثنائية الأبعاد (بما فيها العروض الافتراضية أو الثلاثية الأبعاد D2  
(مؤسسة على فعل أن تلك الصور مأخوذة، أو مستتسخة، من عالم حقيقى.لكن  
وساطة الشاشة أمر يبعد السينما عن المسرح جذرياً،بقدرما تتشابه معه فى  
أشياء أخرى. لذلك،فإن أدراك المشاهد فى السينما لا يساوى إدراكه فى المسرح،  
وعليه، ولا التأثيرات الذهنية، الطاقية والانفعالية التى يحدثها فن أو آخر بهذا  
المعنى،تقترب السينما من الرواية أكثر من المسرح. ففيها تودى الكاميرا وظيفة  
الراوى،فارضة وجهة نظر ومعارضة للتفكك "الداخلى" للصور باستدعائاتها  
وتداعياتها التأثيرية.

فيما يختص بالرسم يحدث الشئ نفسه. فن الرسم ثنائى الأبعاد (يعتمد على دعامة "خطة")، مع أنه يستطيع خلق وهم العمق بواسطة المنظور. بالإضافة إلى أنه لا ينصرم فى الزمن، نستطيع أن نقول إنه متوقف وأستاتيكي. يبعده هذا عن المسرح، من بين ملامح أخرى. يمكن، بالإضافة إلى ذلك، أن يكون مجردا تماما، بلا أى مضمون متخيل.

فيما يتعلق بالمسرح فالاتصال المكانى - الزمانى، على النقيض، لكل نوع من العروض، الفنية والغير فنية، التى يتشارك معها هذه الخاصية. مثل السيرك، حفل غنائى، مباراة رياضية أو عاصفة. أو أحداث الحياة نفسها فى مضيقها اللا إنعكاسى. هذا الاتصال هو ما يمنح الخيال تأثراً حقيقياً.

### الفصل بين مكان العرض ومكان التلقى

هناك حاجة إلى تحويل المكان الاجتماعى إلى مكان خاص مخصص للتمثيل حتى يوجد مسرح. فليس هناك مسرح بدون مكان مختلف عن باقى الأماكن الاجتماعية أو الحقيقية، حيث يقع ويعرض الخيال به. المكان المسرحى هو مكان حقيقى، لكنه يتحول إلى مكان للعرض.

يمكن أن يتحول أى مكان فيزيقى إلى مكان مسرحى ولكى يتحول مكان ما إلى مكان للعرض فإنه بحاجة إلى أن يتعرف عليه الممثلون (أو مبدعو الفعل المسرحى) والمتفرجون على هذا النحو: هذا هو المطلب الوحيد. ليست هناك حاجة إلى ظروف طبيعية خاصة، يكفى الإدراك، والاتفاق الذى بواسطته يتقبل بعضهم بعضا ويعرفون ان ما سيحدث (ما يحدث) فى ذلك المكان اعتبارا من وقت



محدد، ليس حقيقيا كليا بل ظاهريا فقط، إن ذلك المكان توقف عن كونه مكانا عاديا ليستخدم كاسناد لخلق مكان مختلف، مكان الخيال.

يمكن فقط وجود مكان العرض بالتعارض مع مكان تكميلي آخر، مكان التلقى أو مكان المتفرجين. لا غنى عن المكانين، يوجد أحدهما تبعا للآخر بالنسبة إلى أورتيغا إي جاسيت Ortega y Gasset 1966 فقد أسس هذا الفعل الملمح الأول المميز للمسرح.

المسرح كمبنى (وأي فضاء مسرحي مؤسس على هذا النحو) مكان مقسم إلى مكانين: أحدهما، محجوز للممثلين، والآخر، مخصص للمتفرجين. المكان الأول، خشبة المسرح، محددة بشرط أساسي : لا يمكن اختراقها من قبل الجمهور أثناء العرض. يوجد بين خشبة المسرح والقاعة حاجز لا يمكن اجتيازه. لا يستطيع المتفرجون العبور عمدا إلى مكان الممثلين والتدخل مباشرة فيه يمكن كسر هذا العقد، مثلما يحدث عندما يدعى مشاهد للصعود أو الوقوف على خشبة المسرح، أو أن يختلط ممثل مع الجمهور، لكن هذا لن يكون أكثر من وسيلة مسرحية وقتية، تكتسب قيمتها فور مفاجأة أو كسر العقد، لكنها فقط ذلك، وسيلة وقتية.

ورغم ذلك، فليس من المناسب وجود علامة أو حد فيزيقي بين هذين المكانين، الخاص بالتلقى والخاص بالعرض، يكفي أن يتقبل البعض والبعض الآخر، الممثلون والمتفرجون، أن المكان المخصص للعرض منفصل أو أنه مختلف عن المكان المخصص للأستقبال. إن الانفصال "ذهني"، أكثر منه جسدي. لهذا توجد جميع أنواع الحلول أو الأشكال المعمارية التي بواسطتها يبنى أو يحدد هذا

الأنفصال: من ثغرة لبعض المسارح على الطراز الإيطالي توجد خشبتها فوق مستوى الصالة حتى مسرح الشارع الذى يمكن أن تكون خشبة المسرح فيه هى أى مكان يجتمع فيه الممثلون وبكلماتهم، وإشاراتهم أو أفعالهم، يساعدون الجمهور على فهم ما يؤدونه، يمثلون من خلال الخيال.

ليس من الضروري أيضا أن يكون مكان العرض محددًا أو أن يشغل دائما المكان نفسه، بالأبعاد نفسها، وبالأحداثيات نفسها. يمكن أن يكون مكان العرض ومكان الاستقبال متحركين، متغيرين، بدون أبعاد محددة أو مغلقة. فى المباني (مسارح) المخصصة بطريقة دائمة للعرض، تكون الأماكن الأساسية محددة مسبقا، رغم إمكانية تغييرها. للصالة وخشبة المسرح أبعاد وبنية معمارية مبنية حسب نموذج سابق (المسرح على الطراز الإيطالي، الأيزابيلي، دائرى، شبه دائرى، دوار، إلخ). تحدد الأشكال المعمارية المختلفة للمكان المسرحي (خشبة المسرح/القاعة) فى جزء العرض لكنها ليست محددة للحدث المسرحي. الأمر الحاسم الوحيد هو الانفصال بين المكان المخصص للتمثيل والخاص بالتأمل. بقدر ما يمكن أن تمزج وتغير هذه الأماكن فى لحظة محددة، إلا أنها لا تلتقى أبدا. على سبيل المثال، يستطيع المتفرجون المرور على خشبة المسرح والممثلون على القاعة، لكن سيكون هناك دائما من ينظر إلى الآخر، سيمثل البعض لجعل الخيال ممكنا وسيشاهد الآخرون من مكان آخر. إن الأمر يتطلب مسافة مناسبة لنوع العرض : ضخمة، فى حالة المسرح اليوناني، مناسب لصفة البشر الخارقين للأبطال، الآلهة وعظمة التراجيديات، صغير، الأصغر فى حالة الدراما الباطنية أو المونولوج الداخلى. هذا الانفصال المسرحي هو ما يجعل التمييز بين الممثلين

والمتفرجين ممكننا، من بين عناصر أخرى، ملمحاً أساسياً للمسرح.

لكن لا تقتصر هذه الخاصية على المسرح فقط<sup>(٢٤)</sup> في أغلبية المناسبات أو الأحداث الاجتماعية يعين ويحدد هذان المكانان، تقريبا بشكل دائما فهارس رمزية لمرتبة ما: أستاذ/تلميذ، خطيب/مستمع، كاهن/مؤمنين، لاعب/مشاهدين، مغن/جمهوره إلخ. هنا حيث يكون من الضروري إقامة تمييز طبقى أو وظيفى بين الأعضاء أو أعضاء جماعة ما، يتحول المكان إلى عنصر أساسى لتعريف وبناء العلاقات الممكنة داخل تلك الجماعة. فيكون المكان الاجتماعى دائما مبنياً ليسمح أو ليحجب بعض الأفعال ممكنة ويمنع أخرى. المسرح، كمكان مبنى، هو مكان معرف اجتماعيا لجعل العرض المسرحى ممكنا.

### الصفة الخطية، غير الثابتة وغير المتكررة للعرض

يستدل على هذه الخاصية الثالثة من صفة الحقيقة المقدمة من الحدث المسرحى، خطية تعنى أنها لا بد وأن تتطور بالضرورة من خلال زمن متواصل، حيث يتبع ذلك التواصل سهم الزمن "الطبيعى" القاسى، الذى لا ينعكس إلى الأمام أو الوراء. ومادام زمن العرض، زمنا حقيقيا، فلا يمكن لا أن يتوقف، ولا أن يرجع إلى الخلف، ولا أن يتكرر، ولا أن يتخلص من خطيته الخاصة: يتبصر، يمضى، يجتاز. كل ما يقع على خشبة المسرح يحدث بكيفية مطلقة: الأحداث (الأفعال، الحركات، الكلمات، الإيماءات...) التى يؤديها الممثلون أو الشخصيات، فريدة وغير متكررة. سيظل القول مذكورا إلى الأبد، الفعل، فعل مرة فقط. ليس هناك إمكانية لتصحيح أى شئ. أثناء البروفات يكون للعمل صفة أخرى، فحينها

كل شئ مؤقت، كل شئ تحت التجهيز، بحث عما سيبنى العرض فيما بعد. ليست البروفة عرضاً تاماً، لذلك لا تتبع القواعد نفسها. يمكن أن تتحقق، على سبيل المثال، بدون متفرجين، وهو الأمر الغير ممكن الحدوث فى العرض.

لا تشير الصفة الخطية والغير متكررة للعرض إلى زمن الخيال الذى قد يكون، على هذا النحو، مراوفاً ومبنياً كيفما يشاء بطريقة خيالية. يعنى هذا، أنه من الممكن بناء عمل تابع لترتيب زمنى منطقى، متواصل وتضاعدى. ويمكن أيضاً بناؤه بكسر لذلك الترتيب، قافزاً نحو الأمام أو نحو الخلف، بحذف ذيو استمرار كبير أو قليل، ليعجل بالأحداث أو يؤخرها تبعاً للوقت المقاس. لا يقتضى المذهب السيئ "وحدة الزمن"، المفهوم تبعاً إلى الزمن "الموضوعى" أو خارج الخيال (الاستمرار). يمكن أن يكون زمن الخيال ذاتياً، منامياً، أنفعالياً، وعلى هذا النحو يتبع بعض القوانين التى يمكن أن تكون مناقضة تماماً لقوانين الترتيب المنطقى أو الموضوعى للساعات أو للسببية الزمنية (الذى فيه السابق سبب للاحق، وليس العكس). تشير الصفة الغير متكررة والغير ثابتة إلى حقيقة مكان - زمانى وطبيعى للخيال، وليس للمحتوى أو للصيغة الزمنية التى يتبناها ذلك الخيال.

مظهر آخر أساسى للمسرح هو المتعلق بأن هذه الصفة الغير متكررة للعرض لا تحول تناقضياً دون تكرار العمل المسرحى بعدد المرات التى يرغبها. إن العمل بنية مجردة تجعل العرض المادى ممكناً. الغير متكرر هو العرض، وليس العمل المسرحى. يمكن أن يتشابه عملان فى كل شئ، لكنهما لن يكونا أبداً العرض نفسه. ورغم ذلك سيكون العمل المقدم دائماً هو نفسه بالقياس بأن المظاهر الأساسية للمحتوى، للتفسير أو للأعداد لا تتغير أو تتبدل.

نقول أن هذا الملمح أيضا خاصية للمسرح، ويستخدم لتفريقه على سبيل المثال عن السينما. فالسينما بعيدة عن فعل العرض، لا يؤثر عليها فى شئ. من الممكن عرض فيلم، حتى وإن لم يشاهده أحد، فالزمن الحقيقى للعرض لا يتعلق عليه ولا يتأثر به. لذلك، يتكرر فيلم بعدد لا نهائى على هذا النحو. عندما يصور فيلم، تصبح كل صفة حقيقة الخيال المصورة "متشعبة" بدعامة الصورة، بواقعية السلولويد وموضوعيته الخاصة. وهكذا يمكن أن تتوقف، تبدأ ثانية، تتجه نحو الأمام أو نحو الخلف.

هذه الخاصية عن اللانعكاسية، الطبيعة الغير ثابتة والخطية، ملمح يتشاركه المسرح مع الحياة نفسها ومرورها القاسى. وهو ما يمنحه تأثيراً عن "الحقيقة"، الجدية، وحتى "الخطورة". كما رأى ارتو A.Artaud.

### الاتصال المباشر بين خشبة المسرح والقاعة

هذا الخاصية نتيجة لسابقها. يقيم المسرح اتصالا مباشرا بين خشبة المسرح والقاعة، بين الممثلين والجمهور، مما يعنى عدم وجود أية وساطة فيزيائية بين الاثنين (الشريط، الشاشة والعارض، فى حالة السينما) ولا من أى نوع آخر (سنرى أنه ليس من الممكن أيضا وجود وسيطا سرديا أو استدلاليا) سننحى جانبا هنا العضلة الأولية الخاصة بـ جورج مونيس Georges Mounis حول ما إذا كان المسرح أم لا اتصالا أم مجرد تحفيز، كما يؤكد هو (١٩٧٢ : ١٠١) (٢٥) الحدث المميز هو أن الممثلين والمتفرجين حقيقيين فى المسرح، لا يستبدلون بشئ، والتجربة التى يعيشونها حقيقية، وليست افتراضية، ولا مؤجلة، وليست متخيلة



فقط، كما يحدث فى الأدب. يقيم الحضور الطبيعى، الجسدى روابط محسوسة، انفعالية ومحفزة مباشرة. تعايش وتختبر علاقات التشابه، العرض والتباعد مباشرة على هذا النحو، بمعنى، جسديا، مكانيا زمانيا وبدنيا<sup>(٢٦)</sup> لذلك ستكون تأثيرات هذا الاتصال المباشر شديدة الاختلاف عن أية تأثيرات لاتصال آخر مقاس، مؤجل، افتراضى أو متخيل.

### أستحالة تحويل العرض إلى سلعة تجارية

نشير هنا إلى أمر أن مسرحا على هذا النحو لا يمكن تحويله إلى سلعة تجارية استهلاكية. يمكن أن تصير معظم التطبيقات الفنية "غرضاً"، أى، أن تتحول إلى سلعة تجارية، متكررة، منتجة بالجملة، مثل حالة معظم السلع أو المواد الاستهلاكية العادية والتي تؤسس قاعدة النظام الرأسمالى الحالى. اليوم يتأسس الإنتاج وإعادة الإنتاج فى النظام الاجتماعى والاقتصادى على إمكانية الإنتاج بالجملة لأنواع مختلفة لانتهائية تقريبا من المواد الأستهلاكية المباشرة يمكن أن يتحول كل شئ اليوم إلى سلعة، إلى غرض يعاد إنتاجه بطريقة لا نهائية. فى البداية كان الفن بعيدا عن الإنتاج بالجملة والمتاجرة الرأسمالية ورغم ذلك، وجد وسائل لإعادة الإنتاج تتناسب مع صفته الإبداعية الفريدة والأصلية، مع أمر إنتاجه بالجملة هكذا يحدث مع الموسيقى، الأدب (منذ ظهور الطباعة) الرسم، السينما أو أى فن سمعى بصرى آخر. يمكن اليوم بفضل الوسائل التكنولوجية القوية والفائقة تحقيق نسخ شديدة الشبه بالأصل ولا تعوق الاستمتاع المباشر بأى تعبير فنى. يحدث هذا مع فن الرسم (التصوير الفوتوغرافى، التصوير، العروض، إعادة الإنتاج) ومع الموسيقى، (راديو، أقراص المدمجة، تسجيل الصوت)

مع السينما (فيديو، تليفزيون) وهلم جرا. إذن، بالرغم من ولادتهم من عمل أصلى فريد، بالكاد تختلف إعادة إنتاجهم عن الأصلى يمكن أيضا تزامن الاستقبال لعمل أصلى (حفل غنائى، على سبيل المثال، أو عرض رياضى) وإعادة إرساله مباشرة بواسطة الراديو أو التليفزيون إلى ملايين الأجهزة الخاصة بالاستهلاك الفردى. فى كل هذه الحالات، بالرغم من أن إعادة الإنتاج ليست مشابهة للعمل الأصلى، فإن استقبالها يخلق، أما التأثيرات نفسها، أو تأثيرات مشابهة، بحيث تكون المسافة أو الاختلاف بين النشاط أو الغرض المعاد إنتاجه والغرض الأصلى صغيرة جدا، من السهل تداركها من قبل المستقبل.

وبالرغم من ذلك لم يجد المسرح حتى الآن وسيلة مناسبة لإعادة الإنتاج لحقيقته الخاصة بدون أن تختلف كثيرا عن العمل الأصلى. تحوله إلى غرض يكون تقنيا شديدا الصعوبة. للتصوير فى الفيديو أو الفيلم فى التصوير السينمائى عائقاً خطيراً : إذا أقتصر على الكاميرا الثابتة لتغطية كل زاوية فى خشبة المسرح، فستكون الصورة الناتجة فقيرة جدا. أستاذية وخالية من كل ما هو حى ومباشر فى العرض الذى يقدم لنا كشئ ميت، عاجز على امتلاك هدف آخر غير الوثائق السمعية البصرية. وعلى النقيض، إذا تحركت الكاميرا، باحثة عن الزوايا، البؤر ومستويات أكثر حيوية، أكثر ديناميكية وسينمائية، فستكون النتيجة شيئاً لا يمت إلى حد ما بالعرض، وسيكون هدفه، إذا كان لديه، فيلمى على الأخص، أكثر منه مسرحيا. سيحب كثيرا بما لديه سينمائيا (بؤر، خطط، أعداد)، أكثر مما يحتويه مسرحيا. تستهوى إعادة الإنتاج كثيرا الدارسون والمبدون المسرحيون، لكنها لا تستطيع أن تتحول إلى مواد استهلاكية

بديلة للعمل والتجربة المسرحية المباشرة (٣٧).

فى هذا المعنى، فإن المسرح نشاط مهجور، ذو صعوبة اندماجية فى ميكانيزم إنتاج وسوق المجتمع الرأسمالى الحالى. ورغم ذلك فإن هذا الأمر أحد أساسيات خصوصيته الفنية، أصل جاذبيته الخاصة ومنفعته الثقافية والاجتماعية.

عندما نؤكد أنه من غير الممكن إعادة إنتاج المسرح بالجملة، مقدما بصفته ذات الحقيقة المادية والغير متكررة وأنه، لهذا، معوق بالنسبة إلى الفنون الأخرى التى تستطيع التكيف بشكل أفضل مع ميكانيزم إعادة الإنتاج فى نظام الاستهلاك الحالى، فإننا لا نقول إن المسرح لن يصبح، ولا يجب وأن يكون، نشاطا تجاريا، مربحا أو مدرا للدخل. لا نتطرق هنا إلى المناقشات حول الإمكانيات الاقتصادية للمسرح، أو حول ميكانيزم السوق للعرض المسرحى. فنحن نعتقد فى هذا المضمار أن إمكان المسرح تماما مزاحمة أى مانيفستو (تعبير) فنى آخر، بعيدا عن اعتبارنا له أيضا كمنفعة اجتماعية أو ثقافية. ما نتحدث عنه هو خاصية عامة ملفتة (الخاصة بعدم قدرته على التحول إلى سلعة) تضع المسرح فى مكان اجتماعى مختلف عن مكان باقى الفنون. وليست أيضا خاصية متفردة، بما أن كل العروض، بالقياس بأنها تتشارك مع المسرح فى تلك الخاصية المباشرة والغير متكررة، فهم فى وضع مشابه جدا.

### الإبداع والممارسة الجماعية

علينا أن نشير، أخيرا، إلى خاصية أو ملمح عام للمسرح ذى أهمية كبيرة حتى نفهم ونعرف بشكل أفضل خصوصيته : الصفة الجماعية لخلق، إبداعه وتلقيه.

المسرح نشاط جماعى مؤسس على الإبداع الفردى. يوجد هنا تناقض آخر: بدون إبداع فردى لا يوجد مسرح، وأيضاً بالإبداع الفردى وحده لا يوجد مسرح. المسرح نشاط معقد، ذو طبيعة اجتماعية، ليست فردية. كما تقتضى الممارسة الفنية الاقتحام لما هو فردى، الحضور والدافع للإبداع الشخصى، الذى سيظهر دائماً كأثبات للفرد أمام ما هو اجتماعى، تحرر من ضغط النظام الاجتماعى المفروض على الذات الخاصة. فى هذا المعنى، يخلق المسرح مكاناً للحرية، لإثبات الذات فى مواجهة القاعدة الاجتماعية. لكن، فى الوقت نفسه، لابد وأن يفسح الإبداع الشخصى المكان إلى شئ آخر، إلى الإبداع الجماعى، بمعنى ألا تكون نتيجة العمل المسرحى مجرد حصيلة لإبداعات خاصة (كاتب، ممثلين، مخرج، رسام مناظر، إلخ)، بل شئ مختلف، جديد، ثمرة الإندماج والتبادل بين كل هذه الدوافع الإبداعية الفردية. سيندمج الإبداع الفردى فى كل أكبر من محصلة الأجزاء، إذ إن ما يبحث عنه العمل المسرحى هو اتصال شامل وموحد مع المتفرجين، وليس فقط إثبات الإبداعات الفردية.

تلقى العمل المسرحى أمراً جماعياً أيضاً. يمكن تخيل حضور مشاهد واحد فقط، لكن هذا سيكون دائماً استثناء. فالمألوف هو تلقى العمل من قبل مجموعة من المتفرجين. بمجرد أن يثير العمل اهتماماً وانتباهاً فى مجموعة كافية من المتلقين، ينتج أيضاً ظهور شئ جديد، ليس فقط مجموعة من المتفرجين الفرديين، بل ما نسميه الجمهور. الجمهور شئ أكبر من مجموعة مفككة من المتلقين، إنه جماعة أو مجموعة متلقيه متفتحة، متيقظة، متفاعلة، تزيد من قوة التأثيرات الجماعية لفعل التلقى. سنتحدث عن هذا لاحقاً.

## الخصائص الخاصة للمسرح

نشير هنا إلى مجموعة من الخصائص التي لا تتشاركها كل الأعمال المسرحية والتي، لذلك، ليست ملامح محددة لمعرفة لمفهوم المسرح بالمعنى الضيق. وبالرغم من ذلك، فإنها مثل الخصائص السابق تحليلها، تشكل جزءاً من مفهوم المسرح، إذ إنها ملمح مرتبط بالنموذج الفكري الأولى الذي يعرف النوع.

## القدرة على مماثلة كل الفنون

المسرح، بالمقارنة مع فنون أخرى أو أنشطة إبداعية، مكان ممتاز لإدماج أى تعبير فنى آخر. نستطيع القول بأن المسرح يتسع لكل الفنون : الموسيقى، الغناء، الرسم، النحت، العمارة، الرقص، السينما....، وبالطبع، الأدب. هذا الملمح هو ما حمل فاجنر Wagner على المناداه بأن فكرة المسرح مثل "فن شامل"، نموذج هو الأوبرا. علينا تحديد هذا المفهوم، حتى نتجنب سوء الفهم الناتج.

لا يبدو تعبير "فن شامل" مناسباً، ولا "خلاصة الفنون" لتعريف المسرح. ليس المسرح فناً شاملاً، إذ إنه من الممكن أن يتواجد تماماً بدون الالتقاء مع أى فن آخر، بما فيه الأدب، كما سنرى. عندما يستخدم أو يدمج فنوناً أخرى فى نشاطه، فإنه لا يفعل ذلك للبحث عن أية خلاصة أو كلية فنية أعلى. لا نستطيع التحدث عن خلاصة ولا عن حصيلة، بل عن الاندماج. فالخلاصة تقتضى المزج لشيئين أو أكثر، ساعية إلى تناقضها وتكميليتها، والنتيجة شئ جديد، ثمرة الاتحاد والتعارض بين حقيقتين مختلفتين أو أكثر. وفى المقابل، يكون الدمج جزءاً من وجود كل يمتص، ويشابه شيئاً آخر، محوله إلى ما هو خاص وأساسى يمتلكه



ذلك الكل. توجد حقيقة مسبقة تسمح بالاندماج لشيء، لا تغير النتيجة الحقيقة الأساسية المندمجة، لكنها تظهر تحولا أو ثراء بمقتضى العنصر المندمج.

بمعانى محددة، ما يسمح به المسرح هو مسرحة كل الفنون، أى، يمكن دمج أى فن آخر فى الحقيقة المسرحية. يتطلب هذا أن كل فن، حتى يتمسرح، لابد وأن يفقد استقلاله، يتوقف عن كونه فنا مستقلا حتى يتبع الحقيقة المسرحية. يتطلب من كل فن، حتى يندمج فى المسرح، تحولا من خلال توقف خصوصيته عن شغل مكان بارز، سائد (مثل عندما يقدم بمفرده، ممتصا لكل انتباه المتلقى)، حتى يكون فى خدمة كلية العمل، بمعناها العام، أو جزء منها، فى لحظة أو فعل ماضى. لن تقدم الموسيقى، على سبيل المثال، على المسرح حتى تجذب كل الانتباه حول نفسها، كحقيقة فنية مستقلة، بل تبعا للعرض، وحينها ستكون من أجل تعزيز فعل، تشكيل بيئة، إيقاظ عاطفة، استدعاء تحفيز محدد، الإشارة إلى مكان، إلخ. لكن كل ذلك بالنسبة إلى اللحظة الدرامية التى تندمج فيها تلك الموسيقى. لا يعنى هذا أن الموسيقى، فى هذه الحالة، ستكون عنصرا ثانويا، غير ضرورى (٢٨) بل على النقيض تماما: ستتحول هكذا إلى أحد العناصر الأساسية للعمل أو للحظة المحددة التى تندمج فيها أو تتمسرح. نستطيع قول الشيء نفسه على الرسم، فن المناظر، البالية، الرقص، الرقص التمثيلى، الألعاب البهلوانية، أغنية، تأثير سحرى أو مفاجئ. نقول إن كل شيء ممكن فى المسرح، لكن بشرط التكرار لما يمسرحه.

فيما يتعلق بالأنماط المختلفة، الأشكال أو الأنواع المسرحية، سيكون الدمج لفض أول أكثر ضروريا قل أم كثر. وبدوره سيشغل كل فن مدمج فى العرض مكانا

مختلفا تبعا لكل عمل مسرحى. لذلك فإننا لا نستطيع إقامة المبدأ العام بأن المسرح هو "خلاصة كل الفنون". سيوجد مسرح يندمج فيه فقط بشكل كامل الأدب، على سبيل المثال، وسيغض النظر بالكامل عن أى فن آخر. سيتحول الأدب إلى عنصر أساسى لذلك العمل المحدد، سيكون مكونا أساسيا للعرض. فى حالة أخرى، سيتمكن عمل مسرحى من التفاضى عن المرجعية الأدبية، سيصبح نصه مسرحيا، لكنه لن ينشغل بأن يكون، بالإضافة إلى ذلك، أدبيا، سيتوقف فن الكلمة المكتوبة عن كونه مهما فى ذلك العرض. سنستطيع قول الشئ نفسه على الموسيقى، الرسم، الرقص أو أى تعبير فنى آخر يمكن وجود عمل بدون موسيقى. آخر، على النقيض، سيحتاج إلى الموسيقى لخلق العرض. أو إلى الرقص، لعرض تصوير سينمائى، أكروبات، مغنى، إلخ ستشغل هذه العناصر الفنية مكانا أساسيا أو ثانويا تبعا لكل عمل أو عرض محدد. فى العرض المسرحى، توضع الفنون فى خدمة المسرح، وليس العكس. الحالة المعاكسة، كما سنرى فى الباب التالى، صحيحة تماما، أن يذوب المسرح فى فن آخر أو أن يكون فى خدمته، لكن حينها سنتحدث عن العرض أكثر من المسرح. أو عن شئ آخر، مثل، على سبيل المثال، "فن الرسم المسرحى"، "فن الرقص المسرحى".... لأن الأساسى أو السائد فى هذه الحالات لن يكون خلق عالم حقيقى من الخيال، بل إثارة التأثيرات الخاصة التى ينتجها كل فن على وجه الخصوص (محفزات، أحاسيس، عواطف، انقطاع، انعكاسات، إلخ) بمساعدة عناصر مسرحية.

## إمكانية الاندماج في الحياة الاجتماعية

المسرح فن معد أساسا لاقتحام الحقيقة الاجتماعية، ليكون حاضرا في أى فضاء، زمان ومكان. يفسر هذا تعدد استخداماته التاريخي (الروائي)، تعددية الأشكال، المناظر، الأساليب، الأنواع والأنواع الفرعية التي تبناها المسرح على مدى التاريخ : من التراجيديا إلى الكوميديا، من الدراما إلى الهزلية، من المسلاة (التمثيلات الخفيفة الهزلية) إلى الأسبرينتو، من مسرح السحر إلى الميلودراما، من السايينت إلى الأوبرا أو الثارثويلا (الأوبريت). من المسارح الإغريقية العظيمة إلى عربات العصور الوسطى، من فئات كوميديا المسارح إلى عصر النهضة الإيطالية، من القاعات الصغيرة المتبادلة إلى مسارح الأوبرا الفخمة، من الكاتدرائيات الفسيحة إلى ميادين وشوارع أى قرية (شعب). يمكن أن يشغل المسرح أى مكان، ليكون أيضا حاضرا في أى وقت: مهرجان دينوسيوسى أو احتفال دينى، زواج ملك أو نهاية حرب، أثناء الكرنفال أو عيد القربان المسيحى، فى الشارع، فى وضع النهار، أو فى ملهى ليلى، فى عرض أزياء أو فى عيد ميلاد... يستطيع المسرح التواجد فى أى مكان أو زمان، الاندماج أو تشكيل جزء من أى حدث جماهيرى، لأنه بالكاد لا يتطلب عناصر أخرى أكثر من ممثل، مكان للعرض وبعض المتفرجين. بذلك يمكن بناء الخيال.

تعنى هذه القدرة على الاندماج أيضا أن بإمكان المسرح العمل كعنصر مقوى لفنون أخرى أو تعبيرات فنية مثل الرسم، الأدب، الموسيقى، الرقص، إلخ. حتى أى نشاط اجتماعى : حدث سياسى، احتفال، عرض رياضى أو دعائى، درس تاريخ أو درس أدب، مثل العلم العلاجى (الدراما العلاجية، الدراما السيكلوجية)

أو مثل لعبة ... تكثر الأمثلة. المسرح موجود اليوم فى حفلات الروك الموسيقية، الاحتفالات العامة، الكرنفالات، احتفالات من كل الأنواع، عرض أزياء، الاحتفالات الرياضية، الاحتفالات بذكرى تاريخية، لقاءات اجتماعية، منتزهات موسيقية، معارض، إلخ. يمكن أن يكون وجوده مباشرا، من خلال عروض مسرحية تتضمن فى تلك الأحداث، أو غير مباشر، من خلال مسرحية تعبيرات أو أنشطة أخرى، بإدخال الخيال، القناع، التكرار، الحركات، المظاهر، الشخصيات، المشاهد، التحولات والفانتازيا من كل نوع. لا يتحتم على المسرح الأدب بتعقيدات: بأستطاعته الخروج من خشبة المسرح المؤسسية ليمتزج مع الحياة الاجتماعية.

إمكانيات مسرح الحياة الاجتماعية غير محدودة تقريبا. وتلك خاصية أخرى خاصة بالمسرح. ليس هناك أى فن آخر شديد التنوع فى الاستخدام يستطيع التواجد فى الحياة الاجتماعية مثل المسرح. بالفعل، إذا نظرنا عن قرب، سنكتشف، بكيفية ما، أن الحياة الاجتماعية بأكملها حقيقة وخيال فى آن واحد، حقيقة وأكذوبة، لأننا جميعا ممثلون ونرتدى القناع الاجتماعى المرتبط بوجهنا. نمثل ونؤدى أدوارا، لا نختارها فى غالبية الأحيان. متضمننا بكيفية خاصة، تحولنا جميعا إلى ممثلين فى وقت ما فى حياتنا (بدافع السرور، وأيضا، بدافع الحاجة أحيانا). نشير هنا بالطبع إلى، مكان وسط بين المسرح والحياة، هناك حيث تتواصل الحدود، وليس إلى المسرح بمعناه الضيق.

يبدو ان هذا الدافع المسرحى، الحاجة إلى التحول، إلى التكرار، إلى تخيل أننا آخريين، مرتبطا بأى كائن آدمى. التمثيل تخيليا أو على سبيل المزاح أمام آخريين أمر شائع إلى حد ما، بعيدا عن القدرة الفنية لكل واحد هذا الفعل والحاجة إلى

التخيل والاضطلاع بأدوار للحفاظ على النظام الاجتماعى، هو أصل تلك الفكرة الشديدة الأساع الخاصة بأن "الحياة مسرح". قدم المفهوم الوجودى والفلسفى للحياة المستوعبة على أنها مسرح، والمسرح على أنه حياة، على المسرح بطريقة عظيمة من قبل كالديرون. كان عصر الباروك، تحديدا، الفترة الأكثر مسرحية لتاريخنا، حيث تمسحت كل الحياة الاجتماعية إلى أقصى حد. لحظة مسرحية غير عادية، توقفت فيها الحقيقة عن التوجه للخيال، للمظاهر، اللعبة والتصنع. لقد غزا المسرح كل شئ وتجمعت الحياة أمام الهوة التى خلقها إدراك ما هو زائل، ما هو هارب، الموت، بتشاؤمه والحاجة، للعيش، والتمتع، فى الوقت نفسه، من متعة المباراة.

لقد اكتشف أرفينج جوفلمان Erving Goffman 1993 الطبيعة الأساسية الدرامية للتفاعل الإنسانى. كل الحياة الاجتماعية "معارية" بتلك الكيفية التى يتطلب فيها كل موقف نوعاً محدداً من الأداء، الذى يستلزم الاضطلاع بأدوار وقواعد محددة، معرفة وخاضعة تماماً. لكن ليس الأفراد فقط من يتبنون أدوارا عليهم تقديمها أمام الآخرين، والمجموعات أيضا تمثل، وتخرج وعروضا جماعية أمام مجموعات أخرى أو جمهور، حيث لابد وأن يمثل كل عضو دورا محددا (هكذا فى أى فريق، مؤسسة، معهد، رابطة ذات اهتمام، إلخ) هنا، عند إبراز حضور المسرح فى الحياة الاجتماعية الحقيقية كخاصية ملفته خاصة بالمسرح بالنسبة إلى فنون أخرى، لا تشير فقط إلى المسرح بحصر المعنى (خيال اصطلاحى وواعى، من الممكن أن يغزو نطاقات وأماكن ليست مشيدة خصيصا من أجل العرض) بل للمسرحة، أو الدرامية للعلاقات الإنسانية والاجتماعية،



التي تتحقق بجدية (احتفالات، طقوس، روتين) مثل المتحققة على سبيل المزاح (أعياد، اجتماعات غير رسمية، مقابلات) التي ينشأ فيها نقلة أو تغير حقيقى (مؤسسا على استخدام التقنيات والوسائل المسرحية) بينه هو نفسه والدور المعد (متخيل أو حقيقى) وهو ما ينشئ بالضرورة موقفا دراميا سنتحدث عن كل ذلك لاحقا<sup>(٢٩)</sup>.

### التمثيل بالجسد ككلية

يمتلك المسرح خاصية أخرى استثنائية : الحضور الحقيقى للجسد مؤديا ككلية حية، ابداعية واتصالية. ليس هناك فن آخر "يستخدم" الجسد ككلية، تعمل كل إمكانياته الفيزيائية، الطاقية، التشكيلية، التعبيرية والتأثيرية. وبالرغم من ذلك، لا تضع كل الأشكال المسرحية الجسد فى مركز عملها بالكيفية نفسها. لهذا نقول إن هذا ملمح مميز خاص. رغم ذلك، أينما يظهر ممثل، لا يستطيع المسرح اعتباره بكيفية أخرى غير كلية، بعيدا عن الشخصية التي يجسدها أو يؤديها. يوجد وجود سابق للممثل عن الشخصية فيه الاتصال الذي يقيمه مع جسده هو الشئ الأساسى<sup>(٣٠)</sup> المسرح مكان خاص حيث نستطيع الذهاب لمشاهدة حضور أجساد حية تظهر بحرية أمام أعين الآخرين. الممثل هو، قبل أى شئ، جسد يعرض، يظهر أو يتأمل. فى المسرح تتكسر الرقابة الاجتماعية للنظرة التي تفرض قيودا على الاتصال العينى والتأمل للآخرين. يظهر المسرح الجسد ككلية حية وغامضة. بالنسبة إلى أوبرسفيدل Uberfeld Auersheld أشارت إلى أن هذا الملمح هو جوهر المسرح، الذى يربط الجسد بالعواطف : " المسرح هو، قبل أى شئ، جسد، جسد ذو متطلبات حياتية (...) المسرح جسد، يقول المسرح إن

العواطف ضرورية وحيوية، وأنه - المسرح - يعمل مع العواطف ومن أجلها" (١٩٩٣ : ٢٠٩).

لا يُجزئ المسرح الجسد، فهو بحاجة إلى جعله حاضرا ككلية تامة <sup>(٢١)</sup> لا يميز جزءاً أو مظهراً له (على هامش متطلبات الخصوصية لكل شخصية). في الرقص، يعتبر الجسد ويعمل، قبل أى شئ، على أنه حقيقة فيزيائية، تشكيلية وأستاتيكية. لا نريد أن نقول إن المظاهر الأخرى ليست فى الاعتبار، بل إن المحدد فى الرقص هو العمل حول الجسد الفيزيائى فى حركة فى الغناء، الذى يعمل هو الصوت قبل أى شئ فى الرياضة، المقاومة، المهارة، القوة أو الصراع للجسد ضد الخطورة فى السيرك (لاعبى العقلة، الأكروبات)، التسيق، التوازن، الخطر فى السينما، الصورة (وكل ما تستطيع الصورة نقله، لكن ليس الجسد الحى). ليست الأجساد فى الرسم أيضا، فى الفوتوغرافية أو الفيديو، حقيقية بل محفزات وجشطات بصرية.

فى المسرح - وتبعاً للأشكال المسرحية المتنوعة، أعمال وأعداد - يشغل الجسد مكاناً قل أو كثر أساسياً، لكنه يقدم دائماً على أنه كلية، لا يفخم أو يميز مظهراً واحداً منه. العرض لخاصية جسدية واحدة تمتص وتضخم الباقي، وتقدم بشكل منفصل، ليس مناسباً للمسرح بل للسيرك، الرقص، الرياضة أو الفنون الخاصة. لا بد وأن يزيد الممثل إلى الحد الأقصى من إمكانيات جسده حتى يستطيع أن يظهرها ويدمجها فى عمله تبعاً للشخصية التى يؤديها. كما سنرى عندما نتحدث عن الممثل والشخصية، من المناسب التفرقة بين هذين المستويين للحضور والوعى الجسدى : الذى يتعلق بالممثل، والذى يميز

الشخصية. تحديداً لأن الممثل تبعاً للشخصية لا يستطيع العرض كماهر أو خبير في براعة جسدية بشكل جزئي، بل يعمل بجسده كله ككلية تعبيرية، اتصالية. لذلك لا يقتضى الأمر أن يكون الممثل لاعب أكروبات، مغنياً، لاعب كاراتيه أو راقص باليه<sup>(٣٢)</sup>، فيما عدا إذا تطلبت شخصية محددة. المهم هو أن يقدم جسد الممثل كشيء حي، متكامل، قادر على تجسيد الشخصية بكل المتطلبات الجسدية والطبيعية التي يقتضيها الخيال. هذا هو ما نريد قوله عندما نشير إلى أن المسرح فن يعتبر فيه الجسد كلية عضوية ومتكاملة (نظام من العلامات- المحفزات: بصرية، سمعية، لفظية وغير لفظية، إلخ).

بدأ اليوم اعتبار المسرح "كفن حي"، "بيولوجي"، في مواجهة فنون أخرى، بالقياس بأنه يعمل بأجساد حقيقية وهذا الفعل يؤثر جذرياً على إنتاج وتلقى العمل المسرحي. يبدأ اليوم في تقصى التأثيرات البيولوجية والنشاطية للمسرح حتى يميزونه عن فنون أخرى "تقنية"، والتي لا بد وأن تكون تأثيراتها الجسدية مختلفة<sup>(٣٣)</sup>.

لقد كان نيتشه Nietzsche من أشار إلى أهمية الجسد، وحاجة الفن والفكر لتجاوز المثالية الروحانية للتقليد الأفلاطوني "من الحاسم لنصيب الشعوب و الإنسانية ما يبدأ الثقافة بالمكان المضبوط- وليس "بالروح" (...): المكان المضبوط هو الجسد، الأيماة، الحمية، الفسيولوجيا، والباقي نتيجة لذلك" (١٩٧٣: ١٢٥).

نذكر أيضاً أرتو Artaud والوضع الراديكالي الذي تبناه مسرحه عن القسوة

المتعلقة بالجسد:

لا،الأرواح كائنات جسدية وليست حالات روحانية.

ليست سيطرة الإرادة روحية بل فيزيائية.

أكره الملائكة،الأرواح،النفوس المنفصلة عن الأجساد.

فهم حواف العدمية،يرقانة الأشباح،الحالات المائعة.

(مذكور فى 208: 1975 Durozoi ).

المسرح المعاصر هو مسرح الجسد قبل أى شئ،لكن جسد فهم على أنه،ليس  
كمكان للعرض،انضباط أو مهارة جسدية،بل ككلية حية ومحيرة سنعود إلى هذا  
المظهر عندما نتحدث عن الممثل،الشخصية والمشاهد.

### قوة الكلمة المنطوقة

ستشغل هذه الخاصية أيضا مكانا بارزا قل أم كثر حسب الأشكال  
المتعددة،الأساليب والأنواع المسرحية. إن الأشكالية حول المذهب السيئ "مسرح  
النص" ( كل مسرح هو مسرح نص،كما سنحل لاحقا) والمكان الذى لا بد وأن  
تشغله الكلمة فى المسرح طويلة ورغم أننا سنتصدى للمشكلة فى الباب التالى  
،إلا أنه من المناسب الآن إثبات أن المسرح مكان مناسب بخاصة لتعظيم الكلمة  
المنطوقة،لتطوير كل قدراتها الدلالية،التعبيرية،البرأجماتية،الصوتية،الإيقاعية  
والشعرية. يمكن أن تكتسب الكلمة فى المسرح،قدرات فائقة،وأن تؤدي وظائف  
شديدة الاختلاف،ليست مرجعية فقط بل علاوة على ذلك،إبداعية،مجدثة

تأثيرات جمالية، من المعرفة والمتعة التي لا يستطيع الوصول إليها أى تشفير أو نظام آخر من العلامات. اللغة اللفظية هى وسيلة الاتصال، التفسير والبناء للحقيقة الاجتماعية الأكثر قوة وكفاءة التي اخترعها الإنسان. تستخدم اللغة فى المسرح وتعمل كما قلنا على الجسد، مراعية لكليته يعنى هذا، بالأخص، أن الكلمة ستتحّد مع الجسد. لا نعتبر اللغة هنا كحقيقة ذهنية بسيطة، بل ككلية سيكوفيزيائية مرتبطة بالجسدية يزيد المسرح من قوة الكلمة عند أسنادها إلى الجسد ومن خلاله، إلى الاتصال، التحفيز والبيئية التواصلية مع الآخرين. كما يقول أرتو " Artaud إذا كنت شاعرا أو كاتباً، لا يتعلق الأمر بالكتابة أو إلقاء أشعار، بل بمعاشتهما. عندما أنشد قصيدة، فإننى لا أفعل هذا حتى يصفقون لى، بل لأشعر ببعض الأجساد للرجال والنساء، أقول بعض الأجساد، ترتجف وتهتز بالإجماع مع جسدى" (مذكور فى 217: 1975 Durozoi).

نقول إن الكلمة فى المسرح تعمل وتظهر ككلية، كعلامة وكصوت. عند التمرد على مسرح الكلمة، كان ما يبحث عنه حقيقة مسرح الطبيعة هو استعادة الجسد، أن يعيدوا للكلمة كل قدراتها لتتحّد مع الجسد<sup>(٣٤)</sup> وليس استخدامها لإخفاء أو قمع دوافعه ورغباته، كما حدث فى المسرح البورجوازي فى القرن التاسع عشر. أراد الطليعيون القضاء على تلك الكلمة التي تصارع ضد الجسد، وضد التجربة الحية من خلال كل الحواس. ضد الكلمة الكلية، إجمالاً، التي جزأت الجسد والتجربة، محولين إياها إلى حماية للنظام الاجتماعى والرمزى<sup>(٣٥)</sup>.

لكن هيمنة العلامة اللغوية للكلمة فى المسرح ليست شيئاً اعتباطياً، ولا عرضياً، وليس اصطلاحاً بسيطاً، يعيد المسرح إنتاج الوضع الاجتماعى الأكثر



أدمية وشيوعا، ذلك الذى تؤسس به العلاقات الاجتماعية وتبقى بواسطة اللغة. اللغة، كما ذكرنا، هى أكثر النظم الاتصالية الإنسانية أهمية، إنها ليست ببساطة " شئ آخر " ما يرغب المسرح فى استعمادته هى الكلمة الحية، الطبيعية، الجسدية بقيمتها " السحرية " والمقدسة، التى لا تفصل عن الجسد أبدا. نفهم اليوم التفرع الثنائى المزيف المقام من قبل بعض الطليعيين بين الكلمة والجسد ذكر هذا A.Sastre بطريقة شديدة " البصرية " و " الفيزيائية " : " الكلمات - متحدثا فى قانس - تشكل جزءاً من الجسد الإنسانى، والتى بواسطتها أعتقد أنى أنهيت من توجيه طعنة مفضية للموت لهؤلاء الرسل كان يجب على أن أوجهها إلى الجسدية كصمت ، أو الأفضل، صمم " ( ٢٠٠٠ : ٥٨ )

ان الكلمة هى نقطة الاتحاد بين الجسد والإدراك فى المسرح وليس فى أى مكان آخر تستطيع الكلمة أن تثبت كل حقوقها وتطور كل إمكانياتها، متحررة من الحاجة، القاعدة الاجتماعية والاستخدامات المألوفة للغة.

من هذه الأهمية الخاصة التى تمنح إلى الكلمة، يشبه المسرح بالأدب. الفرق هو أنه فى الأدب المعاصر تكتب الكلمة حتى تكون مقروءة ومتخيلة فرديا، الرابطة مع المتلقى داخلية ومباشرة بلا وسائط. فى حالة المسرح تكتب الكلمة، ليس لتكون مقروءة، بل لتقال، لتتلق، أى لتتحد مع الجسد كصوت من خلال الممثل وتبعاً لسلوك وفعل الشخصيات.

كما نرى، هذه الخاصية، بدون أن تكون أساسية أو مميزة للمسرح، فإنها أحد ملامحه النموذجية البدائية، بالقياس بأن مسرح الكلمة هو أحد الأشكال الأكثر

اعتيادية وابداعية لفن العرض المسرحي،الذى تكون فيه الكلمات دائما ذات دلالة.عندما تظهر الكلمة فى المسرح لا تكون فارغة أبدا،وليست مبتذلة أو تافهة. كما يقول ساسترى:

لابد وأن يؤمن الممثل بشدة بأن ما يقوله شديد الأهمية:لابد أن يكون لكل كلمة بريق الذهب،كما لو كانت الشخصية تستكشف معها أسرار العالم الأكثر خفية وفتنة،أو، على الأقل،لعالمها الخاص ( ٢٠٠٠ : ٣٦٨ ).

حب الكلمة الجيدة النطق،الحسنة الإلقاء) جيدة التلفظ،حسنة النغم)،المضبوطة، المعبرة،الإشارية،المقاسة على نحو جيد،فى الوقت الذى يظهر فيه كل شئ طبيعيا،تلقائيا،صادقا،غير متكلف.المسرح أيضا" فن الكلمة المنطوقة"(٣٦).

### ٣- المكونات الأساسية للمسرح

حتى الآن فإننا نقرب من تعريف للمسرح اعتبارا من ملامح وخصائص الفن المسرحى المحددة.وسنتقدم الآن نحو تعريف للمسرح من خلال مكوناته الأساسية.نحن نتحدث عن مكونات فى المعنى البنائى،أى،بتقبل للاقتراح القائل بأن المسرح نشاط بنائى،منظم داخليا،مصاغ من أجزاء(مظاهر،دعائم،وظائف)،وأنه لن يتواجد على هذا النحو بدون تلك البنية الأساسية.تختلف البنية المسرحية عن بنية أى نشاط فنى أو اجتماعى آخر،ولذلك نقول إن التحليل والوصف للمكونات البنائية للمسرح يشكلان جزءاً من تعريف المسرح.

نؤكد من خلال هذا المنظور، أن المسرح يتشكل من مكونين أساسيين: النص والعرض. المسرح (العمل المسرحي، النشاط والحدث المسرحي) فن ذو وجهين: نص وعرض يولد المسرح من اتحاد النص والعرض، بقدر تعدد واختلاف الأشكال والصيغ التي يتم بها هذا الاتحاد.

سيكون توضيح المدلول والمحتوى لهذا الافتراض هدف هذا الفصل. لا تتطرق معظم الدراسات المسرحية الحالية من هذا المبدأ. في الغالب، عند تعريف المسرح اليوم، بل على النقيض مما كان يحدث في قرون مضت، يلغى النص باعتبار أنه من الممكن وجود مسرح بدون نص. وعليه فإن المسرح، بالاتفاق مع هذا الافتراض، هو العرض أو التمثيل فقط، حيث تخضع أي مرجعية للنص إلى المكون الوحيد الذي يعتبر أساسياً: التمثيل، المفهوم بشكل دائم تقريباً، بالإضافة إلى ذلك، على أنه العرض.

تتاقضياً، عند إلغاء النص من تعريف المسرح ينتهي، في الوقت نفسه، مختزلاً النص الدرامي في النص الأدبي، ومطابقاً النص المسرحي بالنص الأدبي. يوجد في أصل هذا الرفض للنص بوجه عام بالتأكيد، محاولة للهروب من التفكير التقليدي الذي يعتبر المسرح كجنس أدبي ينشأ الخطأ، كما سنرى، أولاً من المطابقة بين النص المسرحي والأدب، وثانياً، خلط النص المسرحي بالنص المنطوق، النص المقال أو المعبر من قبل الشخصيات في حوارها من جانب، وعند التحقق من إمكانية وجود مسرح غير ناطق (بدون نص حوارى)، ومن جانب آخر، ليس المسرح لكتابة، بل تمثيلاً، أختار بعض المؤلفين والنظرين الحل الأكثر سهولة، إلغاء نص المسرح، والذي به تحل، فيما يبدو، كل المشكلات الناشئة من

النص:الربط والتبعية التقليدية للمسرح بالنسبة إلى الأدب والاعتراف بخشبة المسرح على أنها المكان الوحيد الذى يوجد فيه المسرح على هذا النحو.

بالنسبة لنا فإن هذا الحل لا يقنعنا،فى المقام الأول،لأننا نكتشف تناقضات لافتة جدا فى الدراسات التى تتبنى هذه الفرضية.على سبيل المثال،عندما نلقى النص كمكون أساسى للمسرح،تخصص هذه الأعمال،بالرغم من ذلك،جزءاً كبيراً من أفكارها وأبحاثها،تحديداً إلى دراسة... النص المسرحى! ولا حتى السيموطيقية نجت من هذا التناقض.

فى المقام الثانى،إن كثيرا من هذه الدراسات تحلل العرض بشكل دائم تقريبا،وبطريقة تناقضية،فقط من خلال النص المسرحى.وتكون النتيجة بالنسبة لهم الصعوبة الشديدة فى الهرب من المرجعية النصية كقاعدة لأبحاثهم.الأمر كما لو كان العرض لا يمكن إدراكه وأثيرى يجيب النص فقط على أسئلتنا بينما يذوب أو يتلاشى هدف الدراسة المعلن،ويعود المرفوض(النص) إلى أعتاب المناوبة.

للخروج من هذا المأزق النظرى لم نجد سبيلا أفضل من مراعاة المعنى العام وإثبات أننا لا نعرف أى عمل مسرحى بدون نص،نتطلق منه من فرضية أن المسرح"نص أكثر منه عرض" نحن بحاجة ،بسبب ما نتج من تعقيد شديد أو مركب، إلى فهم المسرح،إلى ارتباط هاتين الحقيقتين المتباينتين،المختلفتين تماما،ولكن ليس بسبب ذلك التناقض والاستبعاد.تأسس فكرة أنه من الممكن أن يستغنى المسرح عن النص على تحليل سطحي لبعض الأحداث المسرحية التى

يمكن ان تتواجد ظاهريا بدون نص( الإيمائية، البانتومين، العروض البصرية، الكوميديا الإيطالية، الارتجال، نظرية هبينج، ونظرية الأداء، "مسرح - الرقص"، "المسرح - التعبير" إلخ) كما سنرى، لكل هذه الأشكال المسرحية نص مسرحى - متضمنا مكتوبا وسابقا -، يشكل جزءاً أساسياً من العرض.

يدافع "جارتيا ياريبنتوس" J.L.Garcia Barrientos قائلًا : ليس النص ضروريا حتى يوجد مسرح وانتهى بمنطق جيد إلى إلغاء المؤلف أيضا. إذا كان المسرح تمثيلا وليس كتابة فليس الكاتب ضروريا:

نلتمس التفرقة الواضحة بين المسرح والنص الدرامى واعتبار الثانى كعنصر مكمل- ليس وحيدا ولا ضروريا- للأول (...).

يريد ان يجد كاتب حيث يمكن فقط على وجه التحديد وجود ممثل يريد ان يجعل المسرح تمثيلاً وأداء أجوهرياً، كتابة السبيل الوحيد هو الخداع فى مكان التأليف المستحيل للمسرح كاتب (غريب) لكتابة ما، الكاتب الأدبى، الذى يمكن فقط مقارنة حالته فى المسرح بحالة كاتب السيناريو فى السينما نقول بشكل أداء المخرج نفسه فى السينما، يكون الممثل (مع الجمهور) من (يؤدى) المسرح، نعترف للمسرح بحقه فى أن يكون تمثيلا (١٩٩٧: ٢٥٤، ٢٩٣- ٢٩٤ )

تعريف المسرح على أنه "تمثيل" فقط ( وليس عرضاً خيالياً) كأنتنا لا نعرفه، أى تمثيل سيكون مسرحاً لن تكون هناك بهذا المعيار، صيغة للتمييز بين المسرح وأى نشاط إنسانى آخر. إلغاء النص من المسرح قرار يتجه ضد الممارسة والنشاط الدرامى المؤلف نحن نظن أنه، على النقيض، لا يوجد مسرح بدون نص ونضيف



لتواصل، إنه ليس بالضرورة أن يكون هذا النص نصا مكتوبا دائما، بالرغم من أنه في مجمل الحالات تقريبا (والأكثر حاليا) هو كذلك. نقول أيضا إن هذا النص سابق للعرض، بالرغم من أنه يمكن تعديله بعد ذلك أو تغييره ابتداء من البروفات أو العرض نفسه.

لأنزال بحاجة إلى إضافة تحديد آخر: ليس النص المسرحي دائما ولا بالضرورة نصا أدبيا يولد هذا التشويش، من هنا كما نعتقد بقر - تقريبا - كل الكتاب بأن النص المسرحي هو نص أدبي يتطابق النص الدرامي مع النص الأدبي. يؤدي تأثير الأدب ومكانة المسرح الأدبي العظيم المرتبط بكل تأكيد بمنفعة دراسة النص - الثابتة - في مواجهة صعوبة دراسة العرض - الزائلة - إلى نتيجة أن المسرح علاوة على ذلك "النص الأدبي المكتوب" ولقد أصدر بعض الكتاب، بطريقة خاطئة، رد فعل ضد هذا الاختزال، بإلغاء النص من المسرح، مفترضين أن كل نص درامي لابد وأن يكون بالضرورة أدبيا. ولكن حتى يوجد نص مسرحي فالأمر لا يستلزم أن يكون ذلك النص أدبيا، بل أن يكون فقط مفكرا به، متخيلا ومكتوبا تبعا للعرض<sup>(٣٧)</sup>.

المطابقة التقليدية بين المسرح والأدب (أصل التشويش الحالي) حملت Ortega y Gasset على إصدار رد فعل راديكالي إلى حد ما:

للکلمة وظيفة بنائية في المسرح، لكنها محددة جدا، أود أن أقول إنها ثانوية بالنسبة "للممثل" أو العرض (...).

اذن،نحن على صواب عندما نذهل عند تفكيرنا للحظة فى القول المتأصل الذى حسبه يكون المسرح جنساً أدبياً (...).فن المسرح ثانوى فريد وجزئى جنس أدبى، ولذلك، حتى وإن كان ذلك، فى الحقيقة،عنده شئ من الأدب لا يمكن أن يتأمل بمعزل عما لدى العمل المسرحى من العرض (...).

قبل أن يكون جنساً أدبياً فهو جنس بصرى أو مشهدى ( ١٩٦٦ :٤٠- ٤١ ).

لا يلغى أورتيجا اى جاسيت Ortega y Gasset المكون النصى للمسرح (يعتبر أن للكلمة وظيفة "بنائية") لكنه يشدد على العنصر المشهدى للعرض،الذى يخضع إلى "فن المسرح". لا يفرق بين المسرح والعرض(فى فترته لم تكن هذه التفرقة محددة مثل اليوم،ولم يوجد ذلك التنوع فى العروض) لا بين النص المسرحى والنص الأدبى،لكنه أشار إلى ضرورة فصل المسرح والأدب.

حتى نوضح الموضوع علينا أن نتفق حول المفهوم: "أدبى" و"أدب".بدون الحاجة إلى التوصل لتعريف أكثر دقة( سنفعله فى الباب التالى ) وبالاتفاق مع معايير مقبولة اليوم بشكل عام،نستطيع أن ننسب الملامح التالية إلى النص الأدبى:

(١) غرض الاستمرار: يكتب النص الأدبى بغرض البقاء فى الزمن،وليس ليستنفذ وجوده وأهميته فى النفعية أو الوظيفية المباشرة.يستلزم هذا الرغبة فى الإتيان وعدم المساس بالشكل.

(٢) أنه لا يتوجه إلى متلقٍ محدد،ولا يكون ذلك المتلقى حاضرا فى لحظة إنتاج النص أو الرسالة(الاتصال مؤجل).متلقيه مثالى،عالمى وغير مكترب(بعيدا عن ما

يكتب الكاتب، مفكراً في شخص ما محدد)

(٢) الرسالة قيمة في ذاتها، تخلق مرجعها الخاص يحمل هذا ضمناً أنها لا تخضع في بنائها إلى ضرورة مرجعية خارجية (رغم أن بإمكانها امتلاكها) يعني هذا، أن محتوى رسائله لا تستجيب إلى النهاية التطبيقية نفسها لرسائل الاتصال العادي، وأنها لذلك، تخلق عالمها الخاص المتخيل بوحدة الداخلية.

(٤) تجذب اهتمام وانتباه المرسل بوسائل خاصة تجذب الانتباه حول نفسها، حول كتابة وبناء الشكل (وهو ما يسميه ياكوبسن Jakobson الوظيفة الشعرية).

(٥) يؤدي وظيفة جمالية داخل ثقافة محددة يعتبر فناً أو أبداعاً من جانب الممولين والمتلقين يستلزم ما هو جمالي إتقان شكلي معين، وأيضاً إنتاج متعة محددة، المتعة الجمالية.

(٦) خلق دهشة بمعنى، استخدام اللغة في سياق غير متكرر، بعيد عن القاعدة والتوقعات اللغوية المألوفة تستميل المفاجأة والاهتمام من قبل المتلقى بواسطة الميكانيزم المرتبط بالنفور، عدم التسيير الآلي، ما بعد المعقولة وتعبيرية اللغة<sup>(٣٨)</sup>.

(٧) لغته مبهم، دالة ومتعددة المعاني ليس له معنى واحد ومغلق، يخضع لتفسير كل متلق، يعتمد التفسير والتقييم على أفق التوقعات الاجتماعية أو العامة - الخاصة بفترة أو زمن تاريخي محدد - وأيضاً بأفق التوقعات الفردية والكفاءة اللغوية والأدبية للمتلقى.

٨) أنه مكتوب ليقرأ ويتخيل الشكل الأكثر شيوعاً للتلقى فردى وصامت، داخلي (٣٩).

إذا طبقنا هذه المعايير على النصوص الدرامية والمسرحية سنرى أن بعضها ينجزها والآخر لا من الصعب على سبيل المثال أن ينسب إلى غرض الاستمرارية الكثير من النصوص المسرحية (المختفية اليوم) التي تولد من حرارة المشهد ومن ظروف مادية (احتفالات، أعياد، مراسم، وقائع وقتية، ضروريات اجتماعية، سياسية أو دينية، إلخ) وأيضاً مسرح مدرك بالأخص على أنه إلهاء أو لعبة (مسلاة، مسرح الشارع، مسرح الملهى الليلي، جزء كبير من المسرح الكوميدي، إلخ) أمر قابل للمناقشة، كتب طوعاً بفرض البقاء، الشمولية، عدم المساس بالشكل، متضمناً الفرض الجمالى أو الفنى، علينا أن نضيف إلى هذا نوعاً آخر من المسرح بالنسبة له، النص المنطوق، الاستدلالي (الخطابي) أو الحوارى شئ ثانوى لم يضع مسرح السحر، التأثيرات أو الخاص بالإيمائية نص - دعامة أو مرشد للعمل مفكرين فى شئ آخر غير العرض وتقبل الصفة الزائلة لذاته

نستطيع أن نؤكد أن النص المسرحى، بالقياس بأنه لا يستجيب (فقط) إلى غرض أدبى، يمكن أن يكون أكثر أو أقل "أدبية"، يمكن إن يعرض حضور ما هو أدبى فى النص المسرحى فى أية نقطة من مجموعة تذهب من النص الأدبى بالكامل (نص المسرح الكلاسيكى، الذى دام تاريخياً) إلى النص الوظيفى بالكامل، يوجه النص العرض (فى الإيمائية، على سبيل المثال) المجرد بشكل دائم تقريباً من الفرض والبنية الأدبية (٤٠).

عندما يتم النقاش حول ضرورة أو عدم ضرورة تضمين النص فى تعريف المسرح، ومن المعتاد أيضا الوقوع فى خطأ أختزال النص المسرحى فى النص المنطوق (خطابى، منطوق، حوارى) للشخصيات- الذى تطلق عليه الأغلبية نصاً مبدئياً - مطابقا للنص الآخر- الحواشى والمسودات التعليمية المسماه نص ثانوى- مع العرض، بفعل كونه مخصصا بطريقة مباشرة إلى بناء المشهد، سنتحدث لاحقا عن النتائج التى ترتبت على هذا الافتراض، يكفى الآن أن نشير إلى أن علينا اعتبار المسودات أو الإرشادات نصاً مسرحياً مثل حوار الشخصيات: يمكن تقديم النص المسرحى بالشكلين، متحدنين أو منفصلين هكذا، تحتوى معظم النصوص المسرحية على حوارات مباشرة وإرشادات، لكن آخرين، حوار فقط وآخرين، إرشادات فقط. علينا إدراج هذه الأشكال الثلاثة داخل النص المسرحى، ودائما تحقق شرطها الأساسى: إنها مكتوبة من أجل العرض، لبناء حدث مسرحى محدد.

من المعتاد ذكر فصول بدون كلمات، لصاموئيل بيكيت - عمل مكتوب بدون أى حوار، فقط كحاشية طويلة -، لإظهار الأهمية الثانوية للنص بالنظر إلى العرض، متضمنا إظهار إمكانية إلغائه. المتناقض فى هذا الإثبات هو أنه، إذا حللنا هذا العمل تفصيليا، نرى ان ما يحدث، بالضبط، على النقيض تماما: إن العرض محدد كثيرا جدا بالنص أكثر من أى حالة أخرى، يحدد النص العرض، يجعله يعتمد كلية عليه. أيضا، بالرغم من أنه مكتوب لإظهار الانفصال بين المسرح والأدب، نثبت أن هذا النص "أدبى" بشكل كبير عما نرتاب فيه من الوهلة الأولى.



كان "يسار سيرجي" Cesare Serge هو أفضل من اكتشفه وحلله:

كما يبدو فإن فصول بدون كلمات (ف ب ك) تعلن، من عنوانها، هبوط اللغة إلى وظيفة ثانية: إذا فسرت كلمات على أنها "خطاب" ("حوارات"، تقدم وحدانية الشخصية) (ف ب ك) مخصص للعرض. لذلك، يعمل التعبير اللغوي للطباعة فقط ليصف الحركات التي تؤدي النص على خشبة المسرح، متحررة من المساعدة اللغوية.

من جانب آخر، نشر "بيكيت" عمله (ف ب ك) عدة مرات، مانحاً لنصه استقلالاً أدبية: إن الكلمات التي تكونه هي، بكل التأثيرات، عمل لبيكيت. ولهذا، نلتقط في الحال تناقضين: التخلي عن اللغة (على خشبة المسرح) / استخدام اللغة (في الطباعة)، وظيفة ثانوية للنص (تعليمات) / استقلال النص (الرسالة) (١٩٧٥: ١٩٦).

حول الصفة الالزامية لهذا النص/النص المضاد والحضور، في الوقت نفسه، لعناصر بعيدة عن تلك الرغبة الوظيفية ببساطة للنص، يضيف:

يحدد النص المكتوب لـ (ف ب ك) بقوة الحرية التأويلية للممثل، كل حركة، كل إشارة ليست متوقعة يمكن أن تزيف الرغبة (وعليه، الرسالة) للكاتب-المرسل بدوره يحتوى النص المكتوب (... ) على دلالات لا تترجم بسهولة إلى مفاهيم إيماثية (١٩٧٥ : ١٩٧).

بعد ذلك اكتشف سيرجى C.Segre التناقضات فى النص، مشاركة الكاتب وتضمن عناصر أدبية فيه نفسه، على الرغم من الفرض المبدئى للكاتب.

إذن يستند الكاتب بوجه عام إلى محاولة تقديم تعبيرات ذات ملامح ذاتية تعليمات، على وجه التحديد لكن المشاركة بالرغم من كل شئ وأمام كل محاولة، حسية تحمل الرسالة الآثار الرقمية (العقلية) لن أرسلها، الكتابة أوتوجرافية رغم أنها تتجه بحرف ذى قالب نحو الكشف عن عدم الهوية. وهكذا تساعد ما يظهر المدلول للقطعة بما فيه الكلمات التى لن ينطقها. (١٨٧٥ : ٢٠٧).

من المعتاد أيضاً فى مواجهة الحاجة إلى النص البرهنة بمثل الإيمائية، الكوميديا الإيطالية ومسرح الارتجال. لا يختفى النص هنا أيضاً كما رأينا بالفعل، يوجد فى الإيمائية نص- مرشد معادل لنص مسرحى بكل التأثيرات، ولكن حتى نستطيع تأكيد أنه فى العرض أيضاً، ليس الفن الإيمائى مسرح بدون كلمات بل مسرحاً ذا كلمات صامتة، لا يقلل، أكثر من كونه مسرحاً بدون كلمات. ارتجال الممثلون للكوميديا الإيطالية، من جانب آخر، لم تكن فجائية فى حقيقة الأمر، حيث إنها كانت معرفة سابقاً فى نص سابق، متضمناً الحفظ عن ظهر قلب. ينتج الارتجال فى المسرح دائماً تحت سيطرة نص؟ مرشد وخاضع لقواعد وقيود واضحة. الارتجال، فى جزء كبير منه، محاكى.

كان لمثل الكوميديا متاع مؤثر من المواقف، الحوارات، الفكاهات، الأرتال، الموشحات، كلها محفوظة عن ظهر قلب، يستخدمونها فى الوقت المناسب بمعنى معاصر كبير، معطية تأثير الارتجال. كان متاعاً معداً ومتطابقاً مع الممارسة ذات

الوظائف اللانهائية، لمروض مختلفة، مواقف متصاعدة بما فيها ما حول الجمهور بطريقة مباشرة، لكن الأغلبية كانت بلا شك، ثمرة الدراسة والتدريب يحفظ كل كوميديان أو كوميديانة عشرات الخطب حول خطب مختلفة ارتبطت بما كانوا يؤدون من دور أو قناع ( . fo 1998: 17- 18 )

أوضح "دي مارين" De Marinis أيضا ذلك الخداع لأرتجال الكوميديا الإيطالية، للحظية وغياب النص مشيرا إلى أهمية التقنين (التشفير) والتحديد المسبق للبلاغة الأشارية واللفظية النسبية للأدوار المتنوعة (عشاق، رؤساء، مهرجين، أطباء، إلخ):

كان المستوى الوحيد لعرض هذا الفن الذي لم يكن محددًا بالكامل منسوبا إلى السطحية اللفظية، التي مارس حولها الممثلون الكوميديون سيطرتهم بالكامل بالرغم من ذلك، أيضا لم يكن هذا النسيج الشفهي، إذا كان محكما (بمعنى متحد) بطريقة ارتجالية، في حقيقة الأمر مرتجلا بمعنى أنه مختلق في لحظة التدريب نفسها، حيث إنه كان مرجعية لأدب ضخم حول الأدوار المختلفة، المخطوطة بوجه عام والمجموعة في المفكرة وعليه يعد الارتجال (فقط) كفن للاقتباس والتركيب، كتفسير شخصي ومخصص لرصيد أدبي واسع، وكنتيجة، كقدرة على جعل ما كان متوقعا في الواقع يبدو وكأنه مرتجلا. (1982: 127) (٤١).

كانت المفكرة "فهرس أدبي للممثل". وأيضا النكات التي كانت فهرسا لأفعال المهرجين، وقد بنى ما سمي سيناريو الذي كان دليلاً مكتوباً "هيكل فن المسرح

الكوميدي "وما يزيد الطين بلة، أن ممثلي الكوميديا الإيطالية لم يكونوا أميين، بل على النقيض تماماً،:" كان ممثلو الكوميديا الإيطاليون تقريباً كتاباً دائماً، وكثيرى الإنتاج فى الوقت نفسه. (De Marinis 1982: 128).

وليس المسرح التعبيرى والإيمائى المعاصر أيضاً، والذي يقدم عادة كحجة فى مواجهة ضرورة النص، مجرد منه. على النقيض مسرح بوب ويلسون Bob Wilson على سبيل المثال، لأنه يشدد على المظاهر المشهدية للمسرح (موسيقى، إضاءة، صور، إيقاع، "تقنية" الممثل، تكرارات، إلخ) وغالباً لا يستلهم فى نصوص أدبية فقط، بل يكتب كل التطور المشهدى المبني فى نص مسرحى حقيقى بدقة. على نحو جيد تلخص اوبرسفيلد A. Ubersfeld كل هذه المناقشة:

من الصعب التفكير فى وجود عرض بدون نص، وإن لم يتأسس على الكلمات. رغم أن نظرة الأصم لبوب ويلسون، تكون تعاقباً من الصور، التى لا يمكن إدراكها بدون الجدول النصى الذى تتأسس عليه تلك الصور نفسها والتى تساهم فى نهاية كل شئ، فى إنتاجها. متضمناً فن البانتومين، بالقياس بأنه يمكن فهمه على أنه مسرح، ليس مسرحاً بدون نص، نص تعليمى، شديد الأهمية وشعري، يكون أساس فصول بدون كلمات، لبيكيت، حيث يكون غياب الكلمة الأثر لكلمة سابقة أو داخلية. بمقياس معين، يعيد المشاهد ترجمة مراحل الإيمائية أو البنيات الأساسية للصورة إلى لغة منطوقة. حينها تتجه الكلمة إلى مسرح، من خلال التأويل للتمثيل على المسرح من المخطط التعليمى إلى وعى المشاهد بدون أن تمر بفهم الكوميديان (1997: 23).

يفترض خطأ فى بعض الأحيان أن المسرح الأكثر تجردا وطليلية يتقاضى عن النص. ولقد استخدم كانتور T.Kantor الذى تحتوى عروضه على نص منطوق أو حوارى قليل جدا. النص بشكل أصلى، أولا فى السيناريوهات التى بنى وأسس أعماله بها وبعد ذلك تبنى وضعاً غير اصطلاحى أو تقليدى فى استخدام الحوار أو المقابلات المنطوقة للشخصيات- الممثلين. السيناريو شكل آخر من النص المسرحى الذى، فى حالته، يتبنى أيضا بنية طليعية، شعرية، تكسر الترتيب النحوى والمنطق الخطابى المؤلف.

تعمل الآلة.

بورديجيل.

يصارع من أجل أصغر مساحة.

من أجل اللعبة والحياة.

يفقد التوازن.

يهتز.

ينهض.

يسقط مجددا.

ينهض من جديد، بأناة.



مدفوعا من قبل حركة المقاعد المتواصل.

مرفوضا ومقداما.

فى هذا الصراع التراجيكوميدى للمكان.

يشبه لاعب خفة.

ييصق كلمات بالكاد.

مقذوفة،تفقد تسلسلها اللاحق.

يتحول إلغاء الحركة .

إلى إلغاء سيكولوجى.

موجة متزايدة من الأحباط.

تفرق بورديجيل.

سيناريو المجنون والراغبة، لـ ( Witkiewicz 1984: 93 ).

يجدى الاستخدام للمونولوج الأدبى المعاصر،المجزء،داخليا تقريبا،فى كتابة

العديد من تلك النصوص أو السيناريوهات المسرحية:

٢٥ أغسطس ١٩٦٧ . ٣ جنود كبار مربوطون متجمعون بطاولات يجمعها العمال الواحدة إلى جوار الأخرى ،ليشكلوا منصة كبيرة، لكن الأمواج عالية جدا تغطى كل الجنود، الآن أكثر ثقلا ليحركوها. لابد من فكها وخفض الماء بدلو ومجرفة،بعد ذلك ينقلونها، يعودون سريعا لاعتلائها، إنها خيبة أمل طويلة حشد أكبر فى كل مرة يتكدس فى الموجة فصيلة من الجنود تأتى لتقديم العون ( بركة المدوسة ١٩٨٤ : ١٦٤).

T.Kantor ، بالرغم من أن كانتور أخضع النص المسرحى إلى تفكيكية شديدة. مدمجه أو معتمدة على استقلالية العرض،لا يمكن الاستشهاد به كحجة ضد النص المسرحى:

أنا أعلق أهمية كبيرة جدا على نص العمل أكثر ممن ينادون بإخلاصهم للنص، فيحللونه، ويعتبرونه رسميا كنقطة انطلاق...

ويبقون هناك.

أعتبر النص(بوضوح،النص"المختار"،المضاد(الموجود)) هو الهدف النهائى- "منزل مفقود" يتم الرجوع إليه.الطريق الذى يجب أن نسلكه- ذلك هو الإبداع،المجال الحر للسلوك المسرحى(١٩٨٤ : ٢٣٢).

لكن إذا حاول تيار معاصر(نظرى وتطبيقى) بدون نجاح إلغاء نص المسرح،التفسير التقليدى،مميزا النص الأدبى وفارضه كهدف وحيد للدراسة،منحيا جانبا جزءاً كبيراً من تاريخ المسرح.فلكى نسترد "حقوق العرض"

لابد من مراجعة هذا التاريخ، على هامش القيمة الأدبية للنصوص المسرحية التي يتأسس أو يبنى عليها ذلك العرض قلت أم كثرت. ولقد أبرز "خوليو كارو باروخا" Julio Caro Baroja، فى دراسته عن المسرح الشعبى ومسرح السحر، هذا الانحراف للدراسات والتحليل المسرحى. لابد وأن يكون هذا المسرح (شعبى، غير أدبى) معروفا، ليس بسبب أهميته التاريخية والاجتماعية فحسب، بل بسبب جودته الفنية، بالرغم من أننا نستطيع اليوم فقط عمل بعض التكهّنات فى هذا الصدد:

ولقد غفل تعصب النقاد الأدبيين- أو يبدو أنه نسى- أنه منذ فترة كالديرون وحتى كانيثارس، لم يكن المسرح مادة أدبية خالصة. لأنه أيضا، ودائما، سحر بصري وسمعي. ستلعب الحواس دور الفكر نفسه فى خلق العرض وبالاعتبار لوضع المشاهدين، ستحوز مؤثرات فكرة جيدة أو تغيير فى الديكور بشكل معقد أهمية كبيرة، مثل حبكة القصة فى ذاتها وإخراج العواطف على المسرح. وأيضا، المؤثرات السمعية، الموسيقية فى بعض الأحيان.

من جانب آخر، إذا ناسبت الكوميديا أو الدراما الإسبانية بعض المبادئ الغير تعسفية (ضد ما قاله الكلاسيكيون)، فسيكون الانحلال الباروكى الواضح للعروض الكبيرة فى فترات فيليب الرابع، كارلوس الثانى وفيليب الخامس خاضعا لبعض القواعد الشديدة الصرامة والمدرسة، التى تظهر كيف أن هذا لم يكن أكثر إبرازا (١٩٧٤: ٢٢).

يقدم لنا "موراتين" L.F.Moratin أدليلاً عن أهمية هذا المسرح المستبعد. عندما يروى لنا كل ما بدا له شيئاً في المسارح الأسبانية في عصره، حيث تمكنوا من رؤية "أسواق، معارك حامية، صراعات مع حيوانات مفترسة، أوغاد، مخادعين، جنود متبجحة، جنرالات وملوك بدون شخصية ولا هيبة، أفعال لا تصدق، أزياء لا تلبس أبداً، حيل (أجهزة مؤثرات)، آلات ومسوخ أخرى لفانتازيا مبالغة" (مذكور في Caro Baroja 1974: 35).

نتحدث عن "المسرح الآخر"، المستبعد. منذ الدراما الهجائية اليونانية وحتى مسرحيات الأسرار المقدسة في القرون الوسطى، مروراً بتمثيل الممثلين الهزليين الجوالين، إخراج الدراما الدينية الطقسية أو مسرح السحر في القرن التاسع عشر هذا المسرح، بالأخص، بصري، تشكيلي، إيمائي، صوتي ويتأسس على الدهشة وافتتان الحواس، 'السحر البصري والسمعي' الذي يحدثنا عنه كارو باروخا Caro Baroja . لا نستطيع اليوم تنحية دراسة هذا المسرح جانبا. لأن المسرح، نكرر، نص وعرض.

يمكن أن تكون العلاقات بين النص والعرض شديدة التنوع، لكن علينا اعتبارها في الأساس حقائق مرتبطة ببعضها. نستطيع تخيل "هولوجرام" يتأمل من زاويتين أو منظورين: كل وجه، سيكون مادياً مختلفاً، متضمناً الوجه الآخر. الجزء متضمن الكل والكل متضمن الجزء. إذا كان الكل (في القراءة) هو النص، فإن العرض المتضمن فيه لابد وأن يتخيل ويعتمد بالفعل على كل قارئ أو متلقٍ: لن تكون هناك قراءتان ولا عروض متخيلة متساوية. إذا كان الكل هو العرض، سيتوقف النص عن كونه كتابة، لن يمكن قراءته، بل فقط رؤيته، سماعه، الشعور به في

العرض. لتحليل العمل المسرحي، نستطيع تمييزهما، فصلهما وإقامة العلاقات والصلات المتبادلة بينهما يتكامل التحليل من النص والتحليل من العرض. بضرورة وتضمنين وأيضا محافظة على استقلالية نسبية. إذا رأينا من خلال العرض، يبقى النص "ممتصا" فيه. إذا نظرنا إليه من خلال النص، سيكون العرض "محتوى" فيه<sup>(٤٢)</sup>.

يمكن قراءة العمل المسرحي و/أو تقديمه فقط، في الحالتين نحتاج إلى دمج النص والعرض. العمل الدرامي أو المسرحي هو الكل من الممكن عمل التحليل من خلال منظور، النص- من خلال الآخر- العرض- أو من خلال الاثنين، بربطهما. نظرية شاملة للمسرح لا بد وان تتضمن الطريقتين.

## النص المسرحي

ما هو المميز للنص المسرحي؟ هذا هو السؤال الأول الذي يتحتم علينا طرحه، السؤال الأساسي، المعطى بعناصر إجابته سيساوى ربما تحريرنا دفعة واحدة من الإرهاب النصي والإرهاب المسرحي، الهرب من الصراع القائم بين من يميزون النص الأدبي، والذين يتصدون فقط بالتطبيق الدرامي، ويزدرون الدعوى الكتابية. Ubersfeld 1993:8

طرح B وبرسفيلد A.Ubersfeld بوضوح أهمية تعريف النص المسرحي نحن بحاجة إلى العثور على أى ملمح مميز يسمح لنا بتفريق النص المسرحي عن النص الغير مسرحي..



فلنبداً بعمل تحديد نتحدث عن "نص مسرحي" أكثر من "نص درامي"، ولو أنه يمكن استخدام هذين التعبيرين كمترادفين. نستخدم أكثر التركيب نص مسرحي" لاعتباره أكثر مادية ودقة. يمكن أن يتضمن النص الدرامي، إذا انتبهنا إلى المعنى العام للمفهوم، النص الدرامي الروائي، على سبيل المثال، أو الشعري، بالقياس بأنهما يحويان "درامية" من جانب آخر. المصطلح "درامي" يشدد على أحد ملامح البنية المسرحية- وجود الصراع، التوتر أو الدراما- حيث يمكن التناقش حول عما إذا كانت هذه خاصية أساسية للعمل المسرحي (كما نعتقد) أو أنها ليست ضرورية. في كل حالة، لا يمكن اعتبار "الدرامي" ملمحاً مميزاً لما هو مسرحي<sup>(٤٣)</sup>. حيث يمكن أن يتواجد في نصوص أخرى، ولو كان، بمعنى أرحب. كل عمل مسرحي لابد وأن يحتوى على عناصر درامية نعتقد أن الاستخدام للتعبيرات "نص درامي" و "كتابة درامية" شديد الاتساع، يتفق مع تقليد الدراسات الأدبية، التي ميزت الأنواع الثلاثة الأساسية للشعر الغنائي، الملحمي والدرامي، مشبهاً هذا الأخير بالمسرح. من المتكرر أيضاً استخدام الاسم "دراما" كمرادف لمسرح أو عمل مسرحي. ليس لدينا أى اعتراض على الاستخدام المؤلف لهذه المصطلحات، لكننا بحاجة إلى توضيحها حتى نتجنب عدم الدقة في موضوع معرض بشدة للتشويش.

بالنسبة لنا، الملمح المميز للنص المسرحي هو إدراكه وكتابته من أجل العرض. تحدد الرغبة والغرض الطبيعة الخاصة للنص المسرحي هذا الغرض واضح: العرض. يفكر في النص المسرحي، يتخيل ويوضع من أجل أن يظهر على خشبة المسرح. يمكن أن يتنوع بشدة شكل الكيفية التي يعرف بها كل نص مسرحي

محدد علاقته بالمرح، لكن، على هامش هذا الاختلاف، يكون الأساس هو أن يبنى النص المسرحي سبب كينونته وخصوصيته الخاصة اعتباراً من أمر أنه يمكن أن يقدم، يمكن أن يفسح المجال لعرض أو فعل مسرحي، وهذه هي وظيفته الأساسية. لا يكتب النص المسرحي فقط ولا في الأساس، ليقراً أو يتخيل، رغم أنه يستطيع (ويجب، في حالة عرضه في الواقع على خشبة المسرح) أن يكون كذلك بمعنى راديكالي، لا يمكن أن يكون النص المسرحي مكتوباً وأديباً فقط. إنه يتطلب شيئاً آخر، ذلك الشيء الآخر هو تقبل أمر العرض وكل الشروط اللغوية، البنائية والشكلية التي يفرضها هذا الأمر. أكد هيجل Hegel في كتابه فن الشعر (البوطيقا) أن الأعمال الدرامية لا تكتب لتكون مقروءة، بل "مركبة عمداً من أجل المسرح" وأن الكاتب الدرامي "لابد وأن يتذكر جيداً العرض الحي" إذ إن، "التدريب المسرحي هو المحك الحقيقي" (١٩٤٨ : ١٦٦ - ١٦٧). من الصعب جداً الحكم على التأثير المسرحي لعمل ما بالقراءة فقط:

لكن تدرج المنفعة، المسيرة التقدمية للحدث، التوتر، والتعقيد للمواقف، المقياس الذي به تتناظر ردود أفعال الشخصيات فيما بينها، كبرياء واحتمال خطاباتهما، كل هذا من الصعب جداً الحكم عليه بالتأكيد من قراءة بسيطة وبدون العرض المسرحي (هيجل، ١٩٤٨ : ١٦٧).

يحمل هذا الملمح المميز العام معه سلسلة من النتائج التي علينا اعتبارها خصائص محددة للنص المسرحي، والتي يمكننا تلخيصها بهذا الشكل:

١- صفة غير ذاتية: "أختفاء" الكاتب.

- ٢- غياب الراوى: استحالة الوساطة الخطابية.
- ٣- الأسلوب المباشر: الشخصية هى فاعل التعبير.
- ٤- مشروط بحتميات:
- مكانية(المكان المسرحى الحقيقى ومكان الخيال).
- زمنية(زمن العرض الحقيقى، والزمن المتخيل للخيال).
- تشفير مسرحي محدد مسبقا(أسلوب،نوع،رواية مسرحية).
- اصطلاحات مسرحية( عن المدة .المكان.اللغة، الطرز،إلخ).
- ٥- مرسل إليه متعدد:
- ممثلون،مخرج.رسام مناظر،إلخ.
- شخصيات أخرى.
- المتفرجون.
- ٦- غير تام: استحالة الاحتواء على أو تعريف كل عناصر العرض،شروط التعبير والنص السياق الاتصالى.
- ٧- يمكن تعديله: يخضع إلى اقتباسات وتغيرات.

٨- يمكن تفسيره:خاضع لعملية من التأويلات والتقييمات المتعددة.

٩- الحاجة إلى نص وسيط- أو نصوص متعاقبة وسيطة - بين النص الأصلي والعرض (النص الموضوع من قبل المخرج، الممثلين، مصمم المناظر، إلخ).

لذلك، فإن النص المسرحي، هو نص يقتضى فى بنائه وإبداعه، سلسلة من القيود والحدود: التى تولد من ذلك الشئ الآخر وذلك الشئ المختلف الذى هو العرض.

يتقبل عدم القدرة على قول كل شئ ويحتاج ألا يقول كل شئ:فى هذا يختلف عن أى نص أدبى آخر، بالقياس بأنه ليس خاضعا لأكثر من القيود الداخلية-والمتخيلة- التى يولدها النص نفسه.

نفسر باختصار واحدة واحدة من هذه الخصائص التى، مع أنها يمكن أن تظهر منفردة فى أى نص، بأية طبيعة كانت، تتحد فقط لتقدم لنا فى النص المسرحي، وتشكل بوجه عام، الملامح المميزة للنص المسرحي، خصوصيته.

## الصفة غير الذاتية

يقتضى النص المسرحي محو الكاتب، ألا يظهر واضحا فيه لا تشكليا ،ولا نحويا، ولا دلاليا. لا يمكن وجود أى علامة فى الخطاب الذى يحيل إلى الكاتب كذات معبرة، فيما عدا تحوله إلى شخصية أخرى. فى النص المنطوق من قبل الممثلين (المونولوج و/أو الديالوج) ليس الكاتب هو فاعل التعبير بل

الشخصيات، التي لا بد وأن تكتسب حياة وهوية خاصة لتكون فلان فى النص المكتوب، لتعريف شروط العرض (الحواشى). للكاتب حرية أكبر، ويمكن أن يكون، فى بعض الحالات، موجود، لكن هذا الحدث سيكون دائما ثانوى وسيخضع لانقطاع للاتفاق أكثر من كونه حاجة تقنية أو نصية سنرى أن هذا النص لا يختلف فى وظيفته عن الشكل الآخر النصى والأكثر سيادة (النص الحوارى)، مميزا، كالأخر، بغياب الكاتب، كما يظهر بالاستخدام المتكرر لجمل اسمية، أفعال فى الزمن المضارع، استخدام الضمير الثالث الغائب، الأسلوب المقتضب، غياب التعريفات، الوصفية النادرة<sup>(١٠٠)</sup> وبوجه عام، بالبناء النحوى (التسويق والمجاورة أمام التبعية) مما يؤكد الغرض أو الوظيفية الأساسية للحواشى أو المسودات: وصف المشهد والحركة (مكان، زمان، حركات، أفعال) وخصائص الشخصيات (إشارات، التبررات، المواقف، العواطف).

نقول إن الكاتب بحاجة إلى الاختفاء وعدم الظهور بطريقة مباشرة فى النص المسرحى، فهو لا يستطيع فعل ذلك أيضا من خلال ضمير وسيط (راوى) كما سنرى بعدئذ. كل ما يريد الكاتب نقله لا بد وأن يفعله من خلال الشخصيات، الحبكة، الموضوع ومحتوى العمل هذا هو ما نعنيه عندما نقول: إن النص المسرحى ذو طبيعة "غير ذاتية". أبرز لوزان Luzan هذا الملمح بالفعل فى كتابه (البويطيقيا): "تحاكي التراجيديا والكوميديا عن طريق العرض وليس السرد، يجب أن يخفى دائما الشاعر التراجيدى أو الكوميدي شخصيته ويقدم شخصيات أخرى دائما تمثل وتعرض فى كل الدراما" (١٩٧٧: ٥٥٦) وأيضا حلل Peter Szondi ذلك بدقة:



فى الدراما، يكون الكاتب الدرامى غائبا. لا يتدخل، لقد تولى عن الكلمة. لا تكتب الدراما بل تفرض. ستكون المصطلحات التعبيرية دائما " حلول " مشتقة من كينونتها الشفهية للموقف والتي ستبقى فى حدودها، ولا يجب أن تأخذ على الإطلاق بتصرفات الكاتب. فقط تنتمى الدراما فى المجل إلى كاتبها، بدون أن تبنى تلك العلاقة عنصرا أساسيا عن وضعه فى العمل (١٩٩٤ : ١٩).

هذا الشرط للكتابة الدرامية لا يلغى أهمية الكاتب ولا مسئوليته فى العمل، كما سنرى لاحقا.

## غياب الراوى

لا يستطيع النص المسرحى استخدام شكل ولا وظيفة الراوى أو الوسيط بين الكاتب والمتلقين. يختلف جذريا فى هذا عن الرواية، القصة، الملحة أو أى شكل سردي آخر. يتطلب هذا التأكيد تفسيراً أو برهاناً أكثر تفصيلاً.

تجلب الطبيعة المميزة للمسرح التى نعرفها فى الباب ١، ١ (الملاح المميزة للمسرح) كنتيجة إن كل ما نراه ونسمعه فى عرض نعيشه وندركه على أنه حاضر وواقعى بالرغم من ذلك، كل ما هو مروي هو، بطبيعة الحال، ماضى ولذلك ليس حقيقيا بل متخيلا، يمكننا تخيله على أنه حاضر، لكن عند كونه مرويا من قبل آخر، نعرف أنه لا يمكن أن يكون واقعا فى الوقت نفسه الذى يروى فيه. تعتمد درجة الواقعية للمسرد كليا على ذهن ووعى الراوى: الذى يتحكم بالكامل فى الأحداث التى يرويها لنا، بعيدا عن أنه يستخدم صيغة الماضى أو صيغة المضارع

التاريخي(الآن المتخيل)حتى يجعل روايته حية وأكثر قرباً من المتلقين(المستمعين،القراء،أو المتفرجين).

فى المسرح،لا تُحكى الأمور(أحداث،أفعال،حوادث،حركات،كلمات،أشارات،إلخ) بل تحدث،تقع،لأنها يجب وأن تظهر كما لو كانت حقيقية وحتى يصير الخيال حقيقةً ومحتماً لا بد وأن يحدث فى حقيقة الأمر،بمعنى.عليه أن يمضى فى المكان والزمن بالكيفية نفسها التى تمضى بها الأحداث فى الحياة الحقيقية. تفقد الأحداث إذا لم تخضع إلى نفسها أو إلى كتابها(شخصيات،ممثلين،أو مؤدين) بل إلى من يحكيها أو يرويها لنا، كينونتها الخاصة أو الحقيقة المستقلة لتتبع الوعى الوسيط للراوى.يؤثر هذا الاختلاف الجذرى قليلاً على ما هو مسرحى (الحاضر المطلق) والمسروود (الماضى المتخيل) إن الراوى سيصبح بقليل أو كثير "موضوعياً"، محايداً، أو على النقيض،معالماً ومبدعاً أو بانياً للسرد. ليس السرد أو الحكى المباشر فقط شكلين مختلفين من "الحكى" لقصة. بل للإدراك، للإحساس، للتأويل، ولعيش الخيال ستتحد المتعة المسرحية مع التأمل لشئ يحدث فى اللحظة نفسها التى يدرك فيها، بقدر ما كان مجرباً ومعاد إنتاجه سابقاً.ذلك الحاضر هو ما يضيف التوتر على ما هو حقيقى، المخاطرة وواقعية ما هو حقيقى. يقول بوبس : A.C.Bobes

يخضع النص الدرامى فقط للزمن الحاضر للشخصيات، هذا يعنى. أنه ليس لديه إمكانية المعارضة "ماضى/حاضر"،سوى فى مناسبات محدودة، وليس لديه أية إمكانية لمعارضة زمانين بكل مظاهرها مثلما تفعل الرواية عند الحكى باستخدام زمن الراوى المختلف جداً عن زمن الشخصية. (...)

لا يمكن تمثيل الماضي مثل ذلك الماضي، ولو أنه يمكن أن يضطلع بالكلمة الحاضرة تقبل الرواية دخول صيغة الماضي من خلال طرق مختلفة، فقط يتضمنه النص الدرامي في الكلمة بصيغة الحاضر للحوار، لأنه إذا أخرجت فإنها تجعله حاضراً. إذا تذكرت شخصية ماضية، ومنحه العمل شكلاً تصويرياً، سيتحول ماضى الرواية إلى حاضر ويفرض حد زمنياً تراجعياً.

ليس الأمر أن الماضي لن يصبح درامياً بل أنه لا يستطيع أن يكون ممثلاً على هذا النحو، كالحاضر، كمحتوى للحوار. الماضي درامي بالقياس بأنه يولد حاضراً درامياً في الشخصية. يشق من الماضي حاضر درامي أو لا. درامية الحاضر يمكن أن تنشأ من الماضي أو يمكن أن تطرح في الحاضر بتأثير الماضي (١٩٨٧: ٢١٩: ٢٢٠).

إذا لم يحدث هذا، إذا لم يولد ما هو درامي من الحاضر، يفقد المتفرج، بدوره، الحضور والاستقلالية، فلن يكون هو المشاهد المميز، لن يستطيع مشاهدة ورؤية ما يحدث بطريقة مباشرة، سيعترضه آخر، يخبره بما عليه رؤيته، وما يجب عليه تخيله. فقط يمكن أن يكون السرد في المسرح وسيلة استثنائية لتكثيف الوقائع، المعلومات، الدوافع، إلخ، التي سيكون من الصعب جداً ظهورها على المسرح بطريقة أخرى، ستتطلب وقتاً أو بعض الوسائل التي ستهرب من العقد أو الإمكانيات التقنية (أو التي ستصطدم مع ما هو مقبول أو مدعم بالنسبة لأغلبية المتفرجين، مثلما حدث مع العرض الجسدي للموت في التراجيديا بالرغم من أنه اليوم لا شئ تقريباً مرفوض اجتماعياً على المسرح) يشرح J.Canoa. جيداً أصل ومعنى الوظيفة السردية كوسيلة درامية:

لابد من البحث أكثر عن التفسير حول الاستخدام الوظيفي السردى تبعاً للوسائل الدرامية من قواعد فن المسرح التى حالت بين تقديم المواقف العنيفة والدامية على المسرح، أو من صعوبات العرض، فى بناء العمل الذى يصل بين تغيرات الحبكة وتغيرات المسرح، ومن المنطقى أن تضمّر الوسائل التى تثار ويلمح عنها فقط بواسطة اللغة، واضعين الأهتمام الأكبر فى النتائج التى تتفكك.

استخدام استعراض الماضى الخارجى من ثوابت فن المسرح، من قبل الخاصية المركزة للعمل حيث يتضمن زمن قصير مواقف متعددة، يجب أن تروى سوابق الشخصيات أكثر من أن تعاشر (١٩٨٩: ٥٦).

الاختلافات بين السرد والدراما أساسية لتعريف النص المسرحى وتمييزه عن الرواية. (السرد). فى الرواية، على سبيل المثال، يقرر الراوى فى العمل والقارئ فى لحظة وزمن التلقى فى المسرح، لا يستطيع لا الممثل ولا المتفرج اتخاذ القرارات التى يستطيع أخذها الراوى والقارئ فى السرد، زمن الراوى وتعبيره لا يتطابقان (يقعان فى الوقت ذاته) - قلنا هذا - مع زمن الأحداث فى المسرح ذلك التوافق مطلوب يحدد الراوى مستوى للحقيقة مختلف عن مستوى ما هو مسرود يقيم رابطة بين الأحداث ونفسه، يهمنى منظوره، رؤيته وتأويله للحوادث، مثلما نهتم بالأحداث فى ذاتها. لذلك يمكن وجود مقاطعات، حدود، قفزات، انقطاع لخطية (تواصل) الأحداث، تزامن، زمن ذاتى، داخلى. يستطيع الراوى، بالإضافة إلى ذلك، التدخل فى باطن الشخصيات، بناء ذاتيتها داخليا.

السرد " يعطل " أو " يلقى " بالحاضر من على المسرح، لا يدعه يتقدم، لأن عليه بناء زمن آخر، ماضٍ، يحيل، بقدر ما جعله حالياً بطريقة تخيلية بأزمة مضارعة (المسمى مضارع تاريخي) ويبتعد أيضاً عن مكان العرض ليحال إلى مكان آخر، حيث وقعت الأحداث التي يرويها. عليه بناء ذلك المكان بطريقة خيالية وسيكون دائماً مكاناً متخيلاً بقدر ما يجلبه بوسائل إيمائية أو بصرية إلى المسرح.

ينظم الراوى الخطاب فى الرواية، يحدد الدور فى الحوارات، يقرر الوقفات، مرور الزمن، لا يخضع لأى زمن أو مكان واقعى، يمكنه إيقاف الحدث وقتما يرغب، يقدم وجهة نظر، يقيم، يبرز، يبنى ويسير شروط المكان- الزمان. يضع البدايات، الوصلات وينهى الحوار. لا يمكن فعل هذا كله فى المسرح. كالسينما- التى بنيتها سردية أكثر منها مسرحية- للرواية خيارات متعددة لاستخدام المكان والزمن أكثر من المسرح فهى غير خاضعة لتحديدات المكان- الزمان الواقعيين. وبعيدا عن كون الراوى عالماً بكل شئ أو محدود، سيكون دائماً المنظم، المخبر والحكم على الأحداث.

إنه أمر (شائع) تقريبا أن نسمع العديد من الكتاب أو المخرجين المسرحيين، يقولون إنهم يسعون فقط، وذلك لتبرير عملهم، إلى " حكى قصة " هذا التعبير مبهم. لأن " حكى قصة " هو " سردها " وبسبب الشفاهية الشديدة والمباشرة التى تكونها طريقة قص شئ، لا تتوقف عن كونها سرداً. ولأن السرد هو ما يخص ويميز الرواية عن المسرح، فواحدة من اثنتين، إما أن ما يسعى إليه هو إذابة الأنواع، أو أن الصياغة غير صحيحة.



بالفعل، لا يمكن إذابة الأنواع، وعليه هذا الشكل لوصف غرض عمل ما يؤدي إلى التشويش<sup>(٤٥)</sup>.

نحن نظن أن السرد والعرض غير متوافقين، لكن هذا لا يمنع إمكانية تنظيم أعمال تتضمن لحظات سردية. لن تكون أبدا أساسية، لأن النص المسرحي بطبيعته الخاصة، نكرر، لا يحكى ولا يسرد، بل "يقدم" و"يعرض". "يمثل"، "يصنع" يظهر من الواضح أنه يمكن فى عمل مسرحى قص أمور، أو بقول أفضل، تستطيع الشخصيات حكى أمور، أحداث لا تحدث، أو لم تحدث على مرأى من الجمهور، ماضية أو فانتازية. على سبيل المثال، كان هذا حال المسرح الرائع. لكن يختلف هذا كثيرا عن عمل مسرحى يضع بنية له ويتطور تحت مسمى شكل أو صيغة "حكى قصة"، على طريقة الرواية، التى تتطلب راويا بشكل ضرورى (لا يوجد سرد بدون راوٍ، ولو أنه شخصية - شاهد أو بطل - على القصة). فى المسرح، على العكس، يوجد كاتب (أو كتاب) لكن لا يوجد راو - لا يمكن وجوده، لأن حينها ما يحكيه "لا يحدث"، لن يكون "حاضرا"، لن يتوافق مع العقد الأساسى للمسرح، بمعنى، أن الأحداث تقع فى الحقيقة على خشبة المسرح، رغم كونها متخيلة. لا يمكن وجود "وعى وسيط" (راو) بين الحقيقة المتناقضة للمسرح والمتفرجين، لأنه حينها ستكون المتعة أو التسلية المسرحية على وجه الخصوص مستحيلة. يمكن إنتاج نوع آخر (صحيح تماما) من الاهتمام أو من المتعة لكن ليست المسرحية.

فى النص المسرحى تمثل وتتحدث الشخصيات - الممثلين بطريقة مباشرة، فهى فاعلة الحدث وفاعلة التعبير. لا يوجد شخص فوقها أو بعيدا عنها يخبرنا بما

تكونه تلك الشخصيات، بما تفعله أو تقوله فى الرواية أو السرد، تفعل الشخصيات وتقول ما يقول الراوى إنها تفعله وتقوله (٤٦).

إذا كان هناك ما يحكى فقد حدث بالفعل، وإذا كان قد حدث بالفعل، فلا يمكن حدوثه على خشبة المسرح. يمكن فى المسرح حكى أمور حدثت، لكن لا يمكن بناء عمل فقط يحكى أمورا قد وقعت. إذا بدا المحكى، كمحكى من قبل شخصية، فلأنه لابد وأن يكون على صلة بما حدث على المسرح، بما يحدث أو بما سوف يحدث، أى إن، له اتساعا فى العرض بالقياس بما يرتبط أو يندمج مع ما يحدث حقيقة على خشبة المسرح. إذا لم يكن الأمر كذلك، فإن السرد - أدبيا خالصا - روائى، وليس دراميا.

يمكن أن يظهر النص الغير مسرحى (قصة، شعر، مقال، خبر) على خشبة المسرح، يمكن أن يقال، أن يقرأ أو أن يلقي من خلال ممثل يشغل الممثل حينها مكان الراوى (أو الفيلسوف، الصحفي، المؤرخ، الشاعر، إلخ) يتحول إلى المعبر الحقيقى (منه يخرج النص، هو من يلفظه ويعبر عنه) لكن ذلك النص يواصل كونه غير مسرحى، ليس "دراميا". تتكون مسرحته الوحيدة من تحويل الكاتب الغائب إلى المعبر الحقيقى، الحقيقى فيزيائيا يعرض النص خارجيا كمسرحى، لكنه ليس نصا مسرحيا فى ذاته. ما يتمسرح هو شكل التحول للنص من خلال ممثل أو شخصية، أو ممثل شخصية. لكن يواصل النص بدون أن يكون ممثلا، معروضا ولهذا السبب كان عليه أن يتحول وتعاد كتابته تبعا لفعل درامى مباشر.

ينطلق جريماس وكورتيز Greimas y Courtez 1982 من افتراض معاكس: معتبراً أنّ المسرح له البنية العميقة نفسها التي للسرد ويطيع قوانينه نفسها<sup>(٤٧)</sup> ستتضمن السيمولوجيا المسرحية داخل علم السرد. وكنتيجه حاول كتاب (من بين آخرين ) K.Spang 1991: 100- 114, A.Ubersfeld 1993: 42 تطبيق النموذج الفعلي أو السردى على تحليل العمل المسرحى. لكن النتائج كانت زهيدة ومشوشة. كما سنرى لاحقاً.

على النقيض، نحن نظن أنه من المناسب التفرقة بين النص المسرحى أو الدرامى والنص السردى. كما يقول بوبس: M.C.Bobes:

القصة الدرامية حية دائماً، ليست متلوة أو مروية. من قبل بعض الشخصيات المجسدة فى الجسد والهيئة الجسدية للممثلين. الذين يستخدمون الكلمة فى تزامن مع علامات أخرى، سينمائية، إيمائية، مكانية. إلخ. لأخبار، من خلال زمن محدد، للمتفرجين الغير متواجدين اصطلاحياً (١٩٨٧: ١٤١).

نجد فى كتاب فن الشعر لأرسطو تصريحات تضمن الاختلاف بين المحاكاة والرواية، بين الرواية والتراجيديا، بين الفعل المسرحى والسرد بالرغم من أنها لا تتحدث بطريقة مباشرة عن النص المسرحى بل عن التراجيديا، يمكننا أن نسند إليها النص، بدون أن تنتهك معناها.

يخضع أرسطو كل عناصر التراجيديا إلى القصة، تركيب الأحداث، الحبكة (المقدمة على المسرح). يقول بوضوح فيما يتعلق بالإلقاء، الجوقة والفكر، الشخصيات والاعتراف يشير الإلقاء إلى الجودة الشعرية أو الأدبية

لنص، الفكر "الذي يتكون من معرفة قول ما هو متضمن في الحدث".

إذن، أخضع أرسطو بوضوح هذه العناصر إلى الحبكة (الفعل)، إلى ما هو درامي، الخاص بالتراجيديا: العرض للأحداث كما لو كانت تحدث.

من المناسب وضع بنية للقصص وأكمالها بالإلقاء واضعين إياها أمام أعينهم بطريقة أكثر حيوية قدر الإمكان، هكذا، يرونها بوضوح كبير، كما لو كانوا يشهدون الأحداث بطريقة مباشرة، يمكن أن يعثر الشاعر على ما هو مناسب ولن يتوقف بأية حال أبدا عن الاستمتاع بالتناقضات (...)

ستسيطر المستجدات في الشعر على بناء الأحداث قبل الإلقاء والشخصيات (...).

يجب على الشاعر اصطناع قصص أكثر من أبيات شعرية (١٩٧٤ : a1٤٥٥، ٢٢-٢٦، a1٤٥٠، ٣٥ و ١٤٥١).

لا يجب أيضا على الجوقة أن تتصرف، فيما يختص بها، بل أن تخضع للحبكة: "تشارك في الفعل ليس كما عند يوريبديدس، بل كما عند سوفوكليس" (١٩٧٤ : a ١٤٥٦، ٢٦).

لا يبدو مناسبا له إقحام أناشيد لا تمت بصلة إلى الحبكة، لأن ذلك سيكون كمزج أو أخذ أحداث من أعمال أخرى.

أما بخصوص "الفكر" من المناسب أيضا، وإن استخدم الوسائل نفسها التي تستخدمها البلاغة، أن يركز الاختلاف على أن الأفكار "يجب وأن تظهر هنا بدون وعظ"، بمعنى، ليست كما هي مقالة من قبل الكاتب بل من قبل الشخصيات ومرتبطة بالحدث. كما يشرح Garcia Yebra في الملاحظة التي لها علاقة بالأمر:

هنا التعارض بين الأحداث التراجيدية والخطاب الملائم للإرشادات البلاغية في التراجيديا، إعلان "التفكير" لابد وأن ينطلق من الأشكال نفسها التي تدرس البلاغة، بمعنى، الإثبات والتفنيد، إثارة العواطف، الإسهاب والإقتضاب. الاختلاف في إنه في التراجيديا، يجب أن تولد التأثيرات بشكل عفوى من الحدث، بدون أن تكون هدفاً تعليمياً، بينما، في الخطاب، الذي يتحدث يجب أن يبحث عن تلك التأثيرات ويخلقها بشكل متعمد بكلماته. (١٩٧٤ : ٣١١).

يميز أرسطو أيضا، عندما يتحدث عن الأشكال المختلفة للاعتراف، بين الأكثر فنية والأقل فنية. الأفضل هو ما يولد من عنصر المفاجأة في القصة، الأشكال الأخرى، كالعلامات، الندوب، الأغراض، إلخ، ليست شديدة الفنية، هكذا مثل التي يستخدمها الشاعر مباشرة، "المخلوقة من قبل الشاعر ولذلك، غير فنية" (٢٨)، مثل الخطاب الذي اطلعت عليه أخت أوريستس في أفيجينيا يقول بنفسه ما يرغب فيه الشاعر، أكثر من الأسطورة (١٩٧٤ : b١٤٥٤، ١٨) وينتهى: أفضل الاعترافات على الإطلاق هو ما ينتج من الأحداث نفسها (١٩٧٤ : a١٤٥٥، ١٨).



فى موضع آخر، وكمخلص، يصصر على أن الخاص فى التراجيدىا هو القصة (الحبكة) وبناء الأحداث، أى، ما نؤكدده نحن ما هو مسرحى، خصوصا الذى يصف النص أيضا: تأثير الحقيقة اعتبارا من الخيال، تقديم الأحداث فى صيغة المضارع، فى مكان وزمان محددين، حقيقيين: " بالرغم من أن أحدهم يوضع فى تسلسل الحوارات البارزة والتعبيرات والأفكار الجيدة البناء، لن يصل إلى مقصد التراجيدىا، سيقترب أكثر بكثير منها إلى تراجيدىا أقل فى هذا المظهر، لكن لديها حبكة وبناء للأحداث" (١٩٧٤ : ١٤٥٠ a، ٣٠).

يقول لنا هيغيل أيضا : إنه فى الدراما لا يقدم الحدث كماضٍ بل " ما" نراه يخرج، يحيا ويقدم من إرادة الشخصيات، من عواطفها ومن صفاتها الشخصية لذلك فإن لغة المسرح هى " لغة الحدث، التى تعبر بطريقة تركيبية عن الأفكار المتناثرة فى الكلمات" ( ١٩٨٤ : ٧٣ - ٧٤ ).

أشار نيتشه Nietzsche أيضا إلى السمة الغير سردية للتراجيدىا. يرى فى هذا اختلاف واضح عن الملحمة، هكذا مثل الذى بين الممثل وراوى الملاحم. وقد نسب التدنى فى التراجيدىا تحديدا إلى إدخال عناصر أو أشكال سردية داخل البنية الدرامية. ليس للراوى الملحمى أية صلة بالجوقة الخاصة بأناشيد "باخوس"، المركبة من تحويل وتطابق ممثلين، كائنات مع الصور كما لو كانت تعيش فى جسد آخر بالفعل.

هذه العملية للجوقة التراجيدية هى الظاهرة الأساسية: يرى نفسه متحولا أمام نفسه، ويعمل حينها كما لو كان بالفعل يعيش فى جسد آخر بشخصية

أخرى. تتحقق هذه العملية منذ بداية تطور الدراما. يوجد هنا وضع مختلف عن وضع راوى الملاحم الذى لا يتطابق مع صورته، بل الذى كالرسم يراها ويتأملها بعيدا عن ذاته، يوجد هنا بالفعل تخلق عن الفرد، هو يضع فى طبيعة غريبة وفى الحقيقة، تقدم هذه الظاهرة تحت شكل وبائى يشعر كل الحشد بالتحول أسفل هذا السحر فى هذا تختلف كليا عن الإنشاد لأى جوقة أخرى (١٩٤٢: ٦٥).

لا يتحول راوى الملاحم (الراوى) إلى كائن آخر، يرى الأحداث من الخارج، متضمنا فى الملحمة الدرامية، التى فيها لا يصبح أبدا ممثلا بشكل حقيقى:

بقدر ما هو مستحيل لشاعر الملحمة الدرامية أن يتطابق وراوى الملحمة بطريقة مطلقة مع صورته. هذا الشاعر متأمل ثابت دائما، ذو نظرة هادئة وثاقبة، يرى الصور "أمامه". فى الملحمة الدرامية، يواصل كونه دائما، فى أعماق نفسه، راويا، بالأخص تتشرف أفعاله رائحة حلم داخلى، بحيث إنه لن يكون أبدا ممثلا بشكل كامل (١٩٤٢: ٨٩).

مقدمة راوٍ أمر لا يمت بصله إلى التراجيديا، لا يوجد لا فى "إيسخيلوس" ولا فى "سوفوكليس"، فقط لدى "يوريبيديس"، عندما يبدأ انحطاط التراجيديا فى الظهور، حسب نيتشه. Nietzsche

ليس هناك شئ أكثر مناقضة لتعريفنا عن التقنية الدرامية غير المقدمة فى دراما "يوريبيديس" شخص واحد فقط، عند بداية العمل، يتقدم ويحكى من هو، ما يسبق الحدث مباشرة، ما حدث سابقا وحتى ما يتحتم حدوثه خلال العمل، إنه

تصرف لا يغتفر لشاعر مسرح معاصر، والذي سيعادل بالنسبة له التخلي عمدا عن كل مفاجأة، عن كل تأثير (...).

لقد استخدمت تراجيديا "ايسخيلوس" وتراجيديا "سوفوكليس" الوسائل الفنية الأكثر براعة لتقدم للسامع، منذ المشاهد الأولى وكأنه بالصدفة، كل الدلائل الضرورية لذكاء المكيدة (١٩٤٣ : ٩١).

وبالرغم من كل ما قيل، يمكن عرض الحاجة إلى إدخال السرد داخل النص المسرحي. نظن أن هذا ممكنا، مثلما أوضح "برتولت بريشت" Bertolt Brecht بالرغم من ذلك، لا نستطيع أن نستنتج من اقتراح "بريشت" للمسرح "الملحمي" على شئ يناقض بطريقة أساسية كل ما أثبتنا حتى الآن. أدخل "بريشت" السرد في المسرح بطريقة خاصة جدا، أخضعه إلى الدراما ودائما بشكل ثانوي كمعارض للخيال يرتبط السرد دائما بشخصية - راوية أو راو - شخصية في حالات أخرى، تقسم الشخصية وتضطلع بدور الراوي أو المعلق المتأمل للأحداث يخرج للحظة من الخيال بدون أن يقتضى هذا انقطاع للترتيب المسرحي، بل فقط للتويم الواقعي الذي ينتجه مسرح معين.

لم يصدر بريشت رد فعل ضد الطبيعة الغير سردية للمسرح بل ضد المسرح الانفعالي في عصره الذي فرض "التفخيم للغريب المضحك"، كما قال. على أحد مصطلحات التناقض الظاهري: الصفة المتخيلة للعرض وهذا من أجل إنتاج تأثيرات مسرحية أكثر حدة، وليس لتدمير الصفة المباشرة للحبكة أو العرض تفسير خاطئ للتأثير ٧ أو عن "التباعد" سهل ما يطابق بين المسرح

الملحمى والمسرح السردى بطريقة خاطئة. كما يقول كوزان "T.Kowzan : من غير المعقول أن نضم الشك حول أمر، أن أقتحام راو فى المسرح يقتضى أنكسار فى الترتيب الدرامى التقليدى: لكن، أحياناً، ينتج بواسطته أيضاً طرح شديد للمقيم التى تحكم العالم، من خلال الجمع المحير بين الخيال والواقع. الأدب والحياة (١٩٩٧: ٩٦).

يتبع تقديم شخصية الراوى تأثيراً نقدياً ملموساً مرتبط بالوظيفة الاجتماعية التى حسب ب.بريشت لابد وأن ينجزها المسرح الملحمى. لا يجب علينا إخراجها من هذا السياق.

بظهور الراوى، تظهر اعتبارات الاصطلاحات الدرامية بوضوح (...).

اذن فالراوى هو، وسيلة إرشادية لتجنب توريث الجمهور انفعاليا فى الرواية التى يحكيها ونجاحه فى تحمل المسئولية النقدية لمنفعته، ولمنفعة المجتمع والعرض المدرك على أنه تفكير خصب. (Kowzan 1997: 210- 215)

يستكشف ب.بريشت التركيبات الممكنة بين المقدم والمسرد، المحسوس والمفكر به، التتابع والتباعد. التباعد هو إظهار الأحداث بتلك الطريقة التى تجعلها غير مألوفة ومجبرة على البحث عن تفسير للمشاهد. لذلك يمكن التحدث عن الاغتراب : استدعاء انقطاع فى ترتيب الظواهر، التى تعتبر ثابتة فيها. التجزئة والمقاطعات للعرض هما تكتيك للتباعد لإظهار إمكانية تعديل النظام المبنى. المحافظة المحاكاة الأرسطية، ولكن ليس من أجل التتابع التويمي، بل من أجل الإحالة إلى عالم يمكن تعديله. ليس الإنسان كائناً ثابتاً، محبوساً فى قوانين

داخلية، سيكولوجية. لذلك ليس هناك نزعة نفسية، لا يوجد غضب أو جنون داخلي في الممثل لدى بريشت، وهو ما لا يعنى إن التمثيل لابد وأن يكون غير مكترث، بل على النقيض تماما، متحررا من أى خضوع سيكولوجى، يمكن أن يتسع من خلال اللعبة، الفانتازيا، الحس، حتى ينال الهدف الأول للمسرح، الذى هو، حسب بريشت، التسلية وأحداث المتعة لدى الجمهور.

فى مسرح بريشت ينقسم الممثل: إنه هو والشخصية، إنه ذات وهو يقوم "بدور" تلك الشخصية، ليس "هو" تلك الشخصية يدرك المتفرج ذلك الانقسام. لا يخفى الممثل أنه يقوم بدور، ولا يلغى أيضا العاطفة: "سيخلق الممثل تعبيراً مرهفاً، خارجياً، عن عواطف شخصياته". "يجب أن تظهر العواطف، تتحرر" مذكور فى (Trancon 1998: 77- 83).

ترتبط الشخصية دائماً بشخصيات أخرى، فهي ليست مغلقة على ذاتها. أيضاً يعتمد أداء الممثل على تمثيل الممثلين الآخرين الذين يرتبط بهم ويعرض حولهم تمثيله. التقنيات المادية التي يعرضها "بريشت" حتى يؤدي ممثل شخصية هي، وسائل للموازنة بين التشابه والتباعد: إحالة إلى الضمير الغائب، الشخصية الممثلة من قبل ممثلين آخرين، ممثلة من قبل رجال، ثم امرأة، تحديد مسبق لما ستفعله أو ستقوله الشخصية، تبديل التسجيل، حل الإيماءة والكلمة... سيكون من الخطأ تماماً مماثلة هذه التقنيات بغرض استبدال ما هو درامى بما هو سردي، خلط المسرح الملحمى بالسرد. إننا لا نتقاسم التفسير، على سبيل المثال الذى تقدمه Elena Mata عما تسميه هي "النموذج البريشتي":



يقدم النموذج البريشتى مثلاً واضحاً عن الوضع السردى بسيادة تأليفية، فاعل التعبير يوضع خارج العالم الدرامى، ويظهر حول الشخصيات التى تندمج معه سيطرة خلاقية. كنتيجة، ستحتل روايته، بدون صعوبات كبيرة، الاستطرادات المتواصلة، التأملات لكل نوع، حوامل معلوماتية إضافة حول الظروف المحددة التى تتطور فيها الأحداث، متضمنة الوصول إلى كسر الحدث إذا ارتأت هذا مناسباً. بناءً على هذا النوع مساوية للراوى الذى يسميه "جينيت" G.GENETTE روائى مهرطق" (١٩٩٨ : ٢٠٥).

فى مسرح بريشت لا يوجد سيطرة "تأليفية" تلغى أو تملأ الشخصيات. الشخصيات شخصيات مسرحية واقعية، الشئ نفسه يحدث فى مسرح باي إنكلان Valle' Inclan حيث يمكن أيضاً اكتشاف ذلك "التحكم الخلاق تقريباً" للكاتب على الشخصيات. الحضور التأليفى القوى، فى المسرح الملحمى كما فى الأسبريننتو، إنه معلومة لا يجدها المتفرج مباشرة معلنة أو ظاهرة فى النص أو فى العمل، بل يضيفها هو اعتباراً عن معرفة اكتسبها مسبقاً أو لاحقاً عن أيديولوجيا أو أستاتيكية هؤلاء الكتاب. ما يوجد فى المسرح البريشتى هو شخصيات راوية، معلقة، تتأمل حول ما يحدث على المسرح، لكنها هى نفسها جزء من المسرح. لا توضع "خارج النص الدرامى" ولا تعادل، لذلك، لآى راوٍ روائى مهرطق" أو درامى بإفراط. أمر أن هؤلاء الرواة يتحدثون "كما لو" كانوا بعيداً عن المسرح أو فى مكان آخر وزمان آخر مختلف عن مكان وزمان الخيال الأساسى، ليس أكثر من وسيلة مسرحية (تباعد) فهم فى حقيقة الأمر ليسوا خارج المسرح أى ليسوا بعيدين عن الخيال العام الذى يحولهم، بطريقة حتمية، إلى

شخصيات في المسرح يكون الراوى دائما (عليه أن يكون) شخصية، عند كونه شخصية، بالرغم من أنه يتصرف كوسيط وبعيد عن الحدث المقدم، فإنه لا يستطيع الاضطلاع بكونه الفاعل أو المسئول عن التعبير ولا عن أفعال باقى الشخصيات. يكون الراوى المسرحى من هذا النوع دائما ميتا مسرحى. يمكن أن يقود العرض ويوجه التلقى لكنه لا يستطيع فرض وجهة نظر على الحبكة ولا على العرض. عليه التزام الصمت عند حدوث العرض. هناك يتوقف عن كونه وسيطا.

لا يعنى كل هذا أنه من غير الممكن استخدام الوسائل السردية فى المسرح. على سبيل المثال، يمكن إيقاف المشهد لوصف خشبة المسرح، شخصية، حدث يقع أو متضمنا حتى إعلان ما سيحدث. إنها وسائل تعمل بالتناقض مع تأمل المسرح وتقدمه اللانعكاسى، التى تظهر اصطناعية (وهمية) الزمن المسرحى وإمكانية استخدامه، لكن ليس لعدم تحققه أو إذايته فى ضمير راوٍ.

لقد حاول المسرح المعاصر، بالرغم من ذلك، إدخال ما هو سردي بطريقة مباشرة فى البنية المسرحية، أو بناء عمل درامى على تلك البنية. يدرسها "زوندى" P.Szondi فى كتابه نظرية الدراما المعاصرة. يربط هذا الكاتب أزمة المسرح المعاصر بتأثير النماذج السردية على الدراما (٤٩).

الأزمة التى نحو نهاية القرن التاسع عشر تعترض الدراما - فى وضعها الحالى، (١) عن البنية الشخصية (٢) وعن الحدث (٣) يجب أن تتسبب إلى التحول الموضوعى الذى يقود إلى استبدال كل مفهوم مجلوب ذهنيا بنقيضه (...).

الحاضر ١) فى الدراما مطلق لأنه يخلو من سياق زمنى: تتكرر الدراما فكرة الزمن... (...). (البينية الشخصية ٢) مطلقة فى الدراما لأنه بجانب ذلك العنصر لا يسجل حضور الإنسان لا من قريب ولا من بعيد (...). والحدث ٣) مطلق فى الدراما لأنه عند العثور عليه منفصلا عن الظروف الحميمية لكل نشاط والخصائص الخارجية للموضوعية، تبنى الدعامة الحصرية للديناميكية الخاصة والمحددة للعمل ( ١٩٩٤ : ٧٩- ٨١ ).

دفاع زوندى Szondi عن الخاص فى الدراما مؤسس على ثلاثة عناصر: الزمن الحاضر، الحوار المباشر أو التواصل البينى والفعل الموضوعى. هذه المظاهر نفسها أبرزناها بالفعل عند تعريف طبيعة النص المسرحى.

نقول : حتى نختم، إن أغلبية الكتاب تعتبر السرد بعيدا عن المسرحية (بما فيهم جيرارد جينتى نفسه، بكل تأكيد (١٩٩٨) (٥٠). لنرى ثلاثة استشهادات نموذجية:

المسرح هو خطاب هنا والآن + الكتابة اللاتينية ، فى الزمن الحاضر دائما، بما فيه إذا كانت الأحداث تشغل حيزا فى الماضى فإنها تقدم على أنها حاضر، كفعل أدائى، حيث إن ذلك الخطاب فعل والفعل خطاب فى السرد، الزمن ماض دائما ويحيل إلى زمن الأحداث وليس إلى وضع التعبير ( F. de Toro 1992- 41 ).

يفسر بوبس M.C.Bobes معنى ذلك بوضوح:

حتى يكون النص الدرامى، المدرك مقدما فى مكان محدود وزمن حاضر، يتطلب الاختفاء الكلى للراوى، ولذلك لا يمكن بنائه على أنه تراكب

لزمين،مكانين،شكلين من أشكال الحديث أو طريقتين لرؤية الأشياء.لا يستطيع الكاتب أن ينوب إلى راو بتنظيم المادة اللغوية والدرامية،لا يستطيع جعله يفكر فى النص، فى النص ذاته، لا يستطيع التدخل بأية طريقة،لأنه اصطلاحيا يعرض الشخصيات،حواراتها،علاقاتها، منفردة لتقييم النسيج وتداهم جزءاً من وقتها.لا يدخل الكاتب ولا المتفرج بطريقة مباشرة إلى ذلك العالم المدهش فى زمن ومكان خاص.للدراما مستو زمنى واحد،مكان واحد،بعض الشخصيات التى تمثل فى تلك الأحداث التاريخية والتى تصنع بدافعها الخاص،ليست مدفوعة كدمى من قبل راوى يمنحها أماكن،أزمنة، كلمة لصاحب العلاقة (١٩٨٧ : ٢٤٠).

يمكننا تلخيص هذه المناقشة بالخلاصة الواضحة التى أثبتتها كانوا J.Canoa عن خصائص النص الدرامى أمام النص السردى:

لغة الدرامية هذه الصفات: (١) إنها مرتبطة بالتعبير (٢) تحتاج إلى سياق (٣) برجماتى (٢) محورها الزمنى مؤسس على الحاضر، ومكانها هو الإشارة. على العكس اللغة السردية: (١) تميز المعبر عنه (٢) لا تحتاج إلى سياق برجماتى ومستقلة فى نصيتها (٣) تتجه المحورية الزمنية نحو الماضى وتغير بسهولة مستواها الزمنى والمكانى إلى آخر (١٩٨٩ : ١٦٣).

## الأسلوب المباشر

نشير إلى غياب الروابط،الوصلات،العلامات أو الأفعال المدخلة، أو التى يقدم من خلالها الحوار فى النصوص السردية، والتى تفترض، بالضرورة، راوياً

مسئولاً عن الخطاب بوجه عام يكتب النص المسرحي، على النقيض، بأسلوب مباشر.

التعبيرات خاضعة للشخصيات. نعرف دائماً من يتكلم لأن التعبيرات معرفة على ذلك النحو، إنها مسئولة مباشرة عن محتوى التعبير. لا توجد وساطة لغوية.

ليس الحوار (محادثة، خطاب) محصوراً على المسرح. يمكن أن يظهر في أى خطاب آخر (قصة، رواية، شعر، مقال، تأريخ، إلخ) بالرغم من ذلك، الحوار بالأسلوب المباشر خاص أو مميز للمسرح. لكنه ليس ملمحاً محدداً أو ضرورياً، حيث إنه يمكن كتابة نص مسرحي بدون حوار. لذلك، فإن الحوار ينتمي إلى نوع محدد لنص مسرحي، لكن علينا أن نضيف أنه أكثر الأنماط السائدة والمألوفة. ليس ما نشبته هو ضرورة أن يكون النص المسرحي حوارياً بل إنه، في حالة احتوائه على شكل حوارى، لا بد وأن يكون هذا الشكل مباشراً، كما تقتضى الصفة الحقيقية وليست السردية للخيال المسرحي.

لكن علينا أيضاً فهم الأسلوب المباشر للنص المنطوق على أنه مايفستو (إعلان) للبنية العميقة للنص المسرحي ولصفته الحوارية. إذا كان كل تعبير أو خطاب حوارى في ذاته، ليكون قصدياً، يدعم النص المسرحي ويقتضى معنى فقط بإرادته ونيته التواصلية أو البينية. ربما لذلك السبب، كما يقول " Kurt Spang المونولوج في ذاته لا يكون محتملاً جداً في المسرح" ( ١٩٩١ : ١٧٠ ). المونولوج المسرحي دائماً، في حقيقة الأمر، مونولوج مزيف فهو في كل حالة، حوار أحادى، كما قال أونا مونو.



المونولوج المسرحى، نقول، ليس مونولوجا حقيقيا أبدا. فعل التحدث بصوت عال، على هامش اصطلاح الحائط الرابع - الواضح بالنسبة للمتفرج والحقيقى بالنسبة للشخصية هو فعل للذاتية الجماعية، بقصد تواصلى يعتمد المونولوج المسرحى بالكامل على العقد المسرحى، لذلك يوجد العديد من أنواع المونولوج. العديد، كوظائف يمكن أن تتجزئ من خلال "إفساح وقت" لتسمح بتغير فى المناظر أو تحول ممثل عليه أن يؤدى دورا آخر (هكذا، مبدئيا، فى المسرح اليونانى، الباروك أو العصر الإيزابيللى، على سبيل المثال) حتى إنها تستخدم كذريعة لنقل تفكير فلسفى لا يستطيع الكاتب تقديمه بطريقة مباشرة. ينحى بقليل أو كثير الكوميدي، ليجعل موقفا محتملا، لبحث عن مشاركة الجمهور، لتقديم مرجعيات للحالية، لإنتاج تباعد، مونولوج داخلى أو سيكولوجى لإظهار صراع داخلى أو وصف الشخصية، مونولوج وظيفى ليحكى شيئا لا يمكن ان يظهر على المسرح لأسباب قد تكون (صعوبة تقنية، حياء، فعلاً ماضياً، إلخ) وسيلة للتحدث بطريقة مباشرة إلى الجمهور، وجعله يشترك فى العقدة أو المفاجأة، خلق مكيدة، إلخ.

يحدد ملمح الأسلوب المباشر والحوارى للنص المسرحى فى الكثير من الأحيان البناء والتطور للبنية الدرامية للعمل. لا بد وأن ينتبه الحوار الى "مبدأ التكدر الأخبارى" بما ان العمل جزء من خلال وجهة النظر الإخبارية، من الصفر، فالحوار هو المحيط الأكثر طبيعية لنقل المعلومة الضرورية والواضحة إلى المشاهد وإلى أشخاص أخرى يقتضى هذا المبدأ، تقديم، نظام، غير متناقض فى المعلومات والأجزاء أو الكمية المناسبة ( لا بد وأن تنقل المعلومة فى اللحظة

المحددة حتى تشير توترا، مكيدة، اهتمام، فهم للجدل أو الوضع لمعنى شامل). لكن- وهنا تكمن إحدى الصعوبات الخاصة بالكتابة المسرحية- لا يمكن أن تقدم هذه المعلومة على هذا النحو، التعبير عنها، مضافة من قبل الكاتب أو من الشخصيات من الخارج، بل تدمج مع الحدث والبيئية الحوارية، المنبثقة منها .

الحوار المسرحي شكل خاص للغة يمكن أن يدرس كخطاب ابتداء من المبادئ العامة للبراجماتية بالرغم من ذلك، علينا أن ننتبه إلى أن هذه المبادئ خاضعة إلى الاصطلاحات المسرحية، من جانب، ومن جانب آخر، إلى تحويل القاعدة التي لا يجعلها المسرح ممكنة فقط بل المستلزمة لبناء حقيقتها الخاصة الفنية في المسرح لا يكون الكلام والحوار كما هما في الحياة. مطلب عام بين الحوار المسرحي والمناقشة هو الحاجة إلى الاهتمام بالنص والوضع لفهم الرسائل، المبادئ التي تساوى كثيراً بالنسبة للمشاهدين مثلما هي للشخصيات، يقتضى الأمر نطاقاً عاماً للمرجعية يسمح بتحقيق استدلالات وعمل سياق للوساطة الخاصة لكل محاور لتستطيع إضفاء معنى على كلماتها في حالة المسرح يتأسس هذا السياق العام على فرضيات اللغة العادية، وبالأخص على الفرضيات الداخلية التي تخلق عالم الخيال المبني على المسرح.

يظهر تعقيد النص المسرحي في التنوع الكبير للوظائف التي يمكن أن ينجزها بالإضافة إلى المشار إليها نستطيع إضافة:

- وصف الشخصيات.

- بناء الزمان، المكان، والسيناريو أو تطور الأحداث.

- إقامة رتب،سلطات،صراعات،مكايد،سيطرة،إلخ،فى العلاقات البينية الشخصية أو فى الشخصيات.

- يشترط،يحدد،ويثير أفعال سلوكية،لفظية وغير لفظية.

- إنها متضمنة فى التصرف وليس مجرد إلهاء أو هذيان.

( تهتم بعلاقتها بالحدث،الصراع،سلوك الشخصيات )

- مطابقة،ليس فقط للمعبر أو المحاور بل إلى شروط التعبير والتلقى.

لا يجب أن يكون الحوار المسرحى،بالاختلاف عن المناقشة العادية،بشكل حتمى مركزا فى موضوع واحد مباشر،أو أن يتطور حسب المنطق أو الترتيب النحوى والدلالى المألوف.إنه يتبع شيئاً أكثر عمومية( المعنى أو التفسير الشامل للعمل) وتبعاً لتلقى المتفرج،الذى يبرر ويجعل أشكالاً غير مألوفة من الحوار ممكنة.الاتصال بين كاتب- متفرجين عنصر متجاوز للبنية ليحول ما ليس مقبولا فى المناقشة العادية إلى مقبول.

من المناسب أن نفرق،حتى نحلل الحوار المسرحى بشكل أفضل،بين المعنى والمدلول.المعنى هو المحتوى المرتبط بشكل اصطلاحى وثابت بمعبر وبه يبنى رسائل تناسبية،نصية، استدلالية حرفية.المدلول هو كل المحتوى المعرفى الذى تنتجه علامة أو رسالة فى وقت وظرف محدد:مدلول لغوى،معلومة مرجعية وقيم برجماتية (غير تعبيرية،ضمنية،مجازية..) فى الحوار المسرحى(كما فى المناقشة العادية) المدلول أكثر أهمية من المعنى.الاختلاف بين المعنى والمدلول أحد أكثر

الوسائل المسرحية التي ارتادها الحوار المسرحي المعاصر مدركا لصعوبات التواصل للإنسان المعاصر، لتباعده، لفقر وغياب هوية العديد من علاقاته البينية، يجبر الكاتب المسرحي المعاصر على أرتياد كل إمكانيات الحوار، يحمله حتى حدوده العقلية أو الإدراكية. لذلك فإن الحوار المسرحي مليئ بالإضمار، عدم التواصل، التجزئة، كسر للنظام المنطقي والنحوي، البواطن، المجردات، عدم الشخصية، الخلو من المعنى من هذا المنظور، يؤصل المسرح شيئاً موجوداً في المناقشة العادية.

كسر قوانين البناء والتطور للمناقشة العادية، بالرغم من ذلك، لا يمكن أن يؤدي إلى موضع غير تواصل كلي. بمعنى، لا يستطيع المتفرج وضع معنى وتفسير متماسك للعمل، باستقلال عن البنية الغير نظامية أو الغير منطقية للحوار تبدو لى التحديدات التي صنعها "زوندي" P.Szondi في هذا المعنى مناسبة. حيث يبرز، في المقام الأول، الخاصية المستقلة للحوار المسرحي: سيكون حواراً درامياً "موضوعياً" بينما يحافظ في حدوده المحددة على الشكل المطلق للدراما ولا يحيل لأبعد من العمل، ولا إلى عالم البيانات المعرفية، ولا إلى الكاتب المعرفي ( ١٩٩٤ : ٧٥ ).

يحدد بعد ذلك إخفاقات المسرح المعاصر في محاولة إلغاء حوار النص الدرامي مستبدله بالمونولوج الروائي: "عندما تتبدد العلاقة البينية الشخصية يتفكك الحوار إلى مونولوجات، وعندما يسيطر الماضي على الحوار يتحول إلى مركز مونولوجي للذكرى" (١٩٩٤ : ٩٣).

بفطنة، يكتشف العلاقة بين غياب الحوار المسرحي الحقيقي (البنى، التواصل، المتصارع) وظهور "مسرح اصطلاحى"، تتعزل فيه الشخصيات، فى ذاتيتها، لا تتبادل التوترات، العواطف، الصراعات الحقيقية، الحية، متضمنة فى أحداث درامية وحاضرة، بل تحدد علاقتها البينية محادثات فارغة بدون هدف أو معنى.

إذا كان الحوار فى الدراما الحقيقية مكاناً عاماً يجعل حميمية الدراما الشخصية موضوعياً، الآن ستتحول إلى إغتراب (نفور) تبعاً إلى الفاعلين حتى نهايتها كظاهرة معطاه ذات كيان خاص وينتهى الحوار بتحوله إلى محادثة (...) .

منذ اللحظة التى تطفو فيها المحادثة بين الأشخاص بدلاً من ارتباطها (حل وسط)، تتحول إلى محادثة بدون التزام. الحوار فى الدراما لا رجعة فيه وتابع لكل واحد من ردوده يطرح فى حالته التسلسلية السببية وقتيته الخاصة الغير مدركة لمضى الزمن من هناك تتفصل الصفة المطلقة للدراما فى المحادثة الأمر مختلف. ليس لديها جذر ذاتى ولا هدف موضوعى: لا تمتد ولا تترجم إلى أفعال. لذلك السبب لا تمتلك أيضاً وقتية خاصة، وتشارك، فى النهاية، فى الزمن "الحقيقى" وحيث إنها تخلو من جذر ذاتى فليست أتماساً يسمح بتعريف أى فرد بالطريقة نفسها تركز موضوعيتها على صدى القضايا الحالية، اجتياز درامتها الشخصية إلى أمثلة للمجتمع الحقيقى (...).

وحيث إن المحادثة تتحاشى كل التزام فمن غير الممكن ترجمتها إلى فعل (١٩٩٤ : ٩٤ - ٩٥).



"أزمة" الحوار المسرحى هى إعلان لتوترات المسرح المعاصر، ولما لديه من صعوبات لدمج "دراما" الإنسان المعاصر فى بينيته النصية. ولقد ضخم الطريق الذى تسلكه (يدمر الحوار المسرحى المنطوق بخاصة ويستبدله بتعبيرات بقليل أو كثير اعتباطية أو خالية من الفعل الدرامى) أزمة المسرح، لذلك يُفرض شكل جديد لبناء الحوار الذى يرجع إليه وظيفته ومعناه الدرامى المحدد:

بين المفاتيح التى ولدتها الأزمة الحقيقية التى مرت بها الدراما فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر عمل تلك القوى التى تعزل الإنسان وتقتلعه من العلاقة البينية.

يجد الأسلوب الدرامى، المهدد بالموت بسبب عدم قدرته على إبقاء الحوار حيا، طريقا للحفاظات منذ اللحظة التى يصبح فيها الحوار مستحيلا فى نطاق محدد ويتحتم عليه أن يعاود أدراجه فى الطريق إلى الحوار (١٩٩٤: ١٠٣-١٠٤).

استرجاع المعنى المباشر والمسرحى للحوار إلى المسرح، تتحد معه العناصر الخاصة بالذاتية واشتياق الإنسان المعاصر ("الانزعاج" فى الثقافة كما أسماها فرويد)، يوجد هنا أحد أكثر التحديات فى الكتابة الدرامية الحالية صعوبة. مسرح يتأسس على الأحلام، اللا شعور، اللامعقولية، الدوافع والخفقات الأولية، الأساطير والطقوس البدائية، الرغبات الأكثر عمقا "لنفس" أو "الروح" (الصوفية، النشوة، الوحي فى الأديان والمسارح الشرقية)، رفض الاصطلاحات الاجتماعية، أسترجاع شعور الدهشة أمام الطبيعة، الألم، الجنسية، الموت، إلخ، كل ما كان يحث

عليه الطلاعيون المسرحيون منذ Alfred Jarry y Artaud حتى اليوم بشكل  
بلاغى وقهرى فى كثير من الأحيان، لكن دائما برغبة متجددة وتجريبية تركت  
أثرها على كل المسرح المعاصر، كل ذلك، نقول، ينتج غير متوافق مع فكرة طبيعية أو  
واقعية للحوار، لكن، فى الوقت نفسه، تظهر صعوبات التفاوض عنه. لا يقدم  
الرفض البسيط للحوار ( للنص، من المعتاد القول خطأ) أو تفككه الدائم، أى حل  
مرضى لتلك المحاولات لدمج "ما هو غير معقول" ( سنقول، مبسطا) على  
المسرح مسرح القسوة، مسرح اللاوعى. مسرح العبث، المسرح المضاد، مسرح  
الرعب، مسرح الموت، المسرح المقدس... خلف كل هذه الصيغ يختفى البحث عن  
شكل جديد للحوار المسرحى حيث يناسب كل ما قاله الطليعيون المسرحيون (التي  
تبدأ ب أوبوملكا لألفريد چار، ومسرحية حلم للكاتب أوجست سترندبرج Ubu  
rey للكاتب A.Jarry وكوميديا الأحلام للكاتب ( A.Strindberg ومحفزيهم  
الأكثر إبرازا ماير هولد وارنو) Meyerhold y Artaud. بلا شك، وأيضا آبياو  
كريج وبيكاسو روباى انكلان ولورك وبريشت وبارو ... الخ - Appia- Craig-  
Piscator- Valle Inclan- Lorca- Brecht- Barrault ) بالظهور فى المسرح  
منذ ان "اكتشف" فرويد اللاوعى والأنثروبولوجيا ( بشكل أساسى ) فتحت الأعين  
للإنسان المتدين الغربى على معرفة ثقافات أخرى، التي أدت إلى وضع  
"البدائية" (الدمج لطقوس، أساطير، احتفالات دينية، كرنفالات، أعياد شعبية،  
مديح لبلدية، العشيرة، الجماعة، تمجيد الجسد، الدفاع عن الفكر "فيزيائى"،  
"متوحش"، "غير منطقى"، إلخ) كمحرك للتجديد المسرحى. كل هذا أنصب فى  
أزمة الحوار المسرحى التقليدى، ظاهرة يجب أن يضاف إليها الأزمة الخاصة التي  
اقتربت منها الكتابة الأدبية الخاصة منذ الرمزية نفسها والأكثر وضوحا منذ

التعبيرية، الدادية والسريالية، لإبراز الطليعية الأدبية الأكثر تأثيراً في المسرح والكتابة المسرحية. ولقد أفرزت كل هذه الحركة الفنية والفكرية منذ بدايات القرن العشرين بشكل أساسي أزمة الحوار المسرحي إذ إن كل التجديدات الأخرى ( للمكان المسرحي وتأويل الممثل بالأخص، حيث تركز غالبية المحاولات التجديدية) استطاعت الاندماج بدون الكثير من المشاكل على المسرح. مما أحدث في الحقيقة صعوبة لا نجاة منها تقريباً، كان التغاضي عن الحوار في شكله الأكثر عناصرية، ذلك الذي يسمح بتطور للأحداث الدرامية المرتبطة بشخصيات حقيقية، متخيلة ومحتملة في آن واحد وجدت حلولاً لكنها جزئية: منذ إلغاء الحوار المنطوق والتجديد الاستاتيكي للإيمائية والبانثومين ( سيكون 'مارسيل مارسو' Marcel Marceau أحد النماذج الأكثر إبرازاً)، لاقتحام الحوار المسرحي المضاد ( المسرحي تماماً اليوم) لـ أنيسكو وبيكيت الذي، بعيداً عن تدمير المشهد أو الشخصية، بمسرحه أكثر، أو ببناء الحوار المضاد للطبيعية "لباى أنكلان" باختراع الأسبرينتو، التعبير الخالص للدرامية والمسرحية، أو بشكل فعال أيضاً وأصلي، تحضير العمل والحوار الدرامي على أسس غنائية، شعرية وصور منامية وغير معقولة في حالة "جارسيا لوركا" في الجمهور، وكل ما أعلنه هذا العمل، درامياً، أخفق.

ربما يكون من المهم، الوصول إلى هذه النقطة من الشكوك والصعوبات، أن نذكر أفكاراً عناصرية إلى حد ما، لكنها ليست أقل وضوحاً لهذا السبب، حول الموضوع الذي يشغلنا، الخاص بطبيعة الحوار المسرحي:

(١) أنه لا يوجد عمل مسرحي ولا عرض درامي بدون نص.

(٢) أنه لا يجب خلط النص بالحوار.

(٣) أنه لا يوجد مسرح "إيمائي" من جانب، ومسرح "لفظي" من جانب آخر، لسبب بسيط، أنه لا يوجد نص لفظي (منطوق، حوارى أو على طريقة المونولوج) بدون إيماءة إذ إنه من غير الممكن التحدث بدون الجسد، أى، بدون الإيماءة، بأقل قدر يكون. من المستحيل العمل حول الكلمة بدون العمل فى الوقت نفسه حول الجسد (الإشارة، التعبير، الوضع، الوضعية).

(٤) إمكانيات مسرح بدون نص حوارى (شخصيات تتحدث)، يكونه لامتناه تقريبا، إمكانيات مسرح بحوار أكثر بكثير، كما يظهره ويثبته تاريخ المسرح (الغربى والغير غربى).

(٥) تتطلق الصعوبات المحددة لبناء أو كتابة نص مسرحى من إثبات عام يقول، فى المسرح "لا يكون الحديث كما فى الحياة" ( بقدر ما ترغب المحاكاة فى الأقتراب من الحقيقة ) لكن، فى الوقت نفسه، لا يكون الحديث أيضا "كما فى الأدب" ( الشعر والرواية، نقول، حتى نكون محددين أكثر). " لغة ثالثة، إذن، من أجل المسرح؟"، لغة ذات خصائص نشاطية للحديث العام- للغات الشائعة وللجماليات الأدبية الخاصة، بدون أن تكون لا الأولى ولا الثانية: ليست أدبية خالصة ولا لغة دارجة؟ يسأل ساسترى ( 2000: 48 ) A.Sastre بعد إثبات أن الواقعية أو الطبيعية ليست الحل ( صنع ثمل كبير فى المسرح بمعنى درجة واضحة وعدم المساعدة من قبلنا فى بريرة مؤلة خاصة بالسكارى العظام" (٢٠٠٠ : ٥٢)، يخترع A.Sastre كلمة "متحدثة" لىسمى تلك اللغة المسرحية ذات التعريف

الشديد الصعوبة، موضوعاً سنعود إليه لاحقاً، ليستخدم ما سبق لتفسير ما يسمى فى الأدب "أسلوب مباشر" وما نطبقه هنا على تعريف النص المسرحى.

## مشروط بحتميات

ليكتب كاتب مسرحى، عملاً مسرحياً، يحتاج إلى أن ينظر بعين الاعتبار إلى سلسلة من الحتميات، الشروط أو التحديدات المسبقة. لا يعنى هذا أن حريته الإبداعية ستكون مقهورة أو محدودة، بل إنها يجب وأن تتطور بالاتفاق مع بعض الافتراضات الأساسية التى ستجعل ذلك الإبداع ممكناً تماماً ستزيد كفاءة وجودة عمله إذا كان يعرف دمج وشرح النص اعتباراً من تلك المقدمات العامة، ويطابقها بها، أكثر من محاولة انتهاكها أو "تجاوزها". بالطبع يستطيع كاتب تغيير الملامات المسرحية لعصره، كما فعل "لوى دى بيجا" أو "باى-أنكلان"، لكن سيكون ما يفعله هو أنه يؤكد على وجود تلك الاتفاقات والحتميات، وليس العكس.

## الشروط التى نشير إليها هي:

(١) مكانية: يعرف كاتب النص المسرحى أن ذلك النص سيحمل إلى مكان مسرحى حقيقى، إن على مكان القصة الخيالية أن "يسع" فى مكان ما حقيقى، مادي، مهما يكن. بقدر تصور أو تخيل أنه فارغ، ممتلئ، محدود أو غير محدود. سيكون مكان الخيال دائماً مكاناً منظماً صالحاً للمسرح، "ممكناً" يستطيع الكاتب تحديد هذا المكان بقليل أو كثير، أو تركه بالكامل إلى تجسيد المخرج أو مهندس الديكور، لكنه سيكتب دائماً مفكراً فى أن على الحبكة والشخصيات أن تتحرك



فى مكان حقيقى، ثلاثى الأبعاد، معمارى، وكل ما يقتضيه هذا: لابد وأن يكون مكان القصة الخيالية قادرا على أن يكون متحققا، مجسما، مرئيا أو مدركا للمتفرجين.

(٢) زمنية: يخضع النص أيضا إلى تحديد الزمن الحقيقى للعرض، مهما يكن من أمر. يمكن أن يستمر زمن القصة الخيالية حسب ما يقدر أو يقرر الكاتب تبعا للأحداث أو الأفعال، لكن ذلك الزمن، بقدر طوله، لابد أيضا وأن "يسع" فى زمن حقيقى، الذى يستغرقه عرض العمل المسرحى، المحدد دائما.

(٣) (التشفير) المسرحى الموجود قبلا: لابد وأن يضع الكاتب المسرحى فى اعتباره أيضا وجود أشكال، أساليب، أنواع وأنواع ثانوية خاصة بالتاريخ المسرحى وباللحظة التاريخية التى يكتب فيها. يمكن أن يتخلص من تأثير محدد، لكن سيكون من الصعب جدا بالنسبة له أن يفض النظر بالكامل عن كل النماذج الموجودة، الماضية والمعاصرة. يستطيع أيضا خلق نوعه الخاص، شكل أو أسلوب (كما فعل باى-أنكلان) لكن وحتى فى هذه الحالة سنكتشف حضور لبينية نصية مسرحية. لا أحد يكتب من الصفر وعلى الأقل فى المسرح. كما يقول ساسترى " A.Sastre إنه شاعر لأنه كان يوجد شعراء آخرين، مثل كونه كاتباً درامياً لأنه كان يوجد كتاب دراما" (٢٠٠٠: ٢٥١).

(٤) التقاليد المسرحية: علينا أن نضيف إلى كل ما سبق التقاليد الخاصة بالفترة، بعضها ذو أصول قديمة جدا، والأخرى خاضعة لصيحات متغيرة. تؤثر، على سبيل المثال:

- على مدة وتقسيم العمل المسرحي(يتجه اليوم فى كل مرة أكثر،على سبيل المثال، إلى الفصل الواحد وإلى زمن لا يتجاوز الساعة والنصف،حتى وقت قريب كانت المسرحيات تستمر لأكثر من ساعتين وكانت تقسم إلى فصلين،فى فترة لوبى وكالديرون قسمت الكوميديا إلى ثلاثة فصول والعرض للكوميديات المسرحية كان يشغل المساء كله،وكان يمكن أن تستمر مسرحيات الأسرار المقدسة فى القرون الوسطى إلى عدة أسابيع ،إلخ).

- على اللغة( لا تراعى اليوم "اللياقة"-الملائمة للطبيعة الاجتماعية للشخصية،نبيل أم من العامة- وطريقة الكلام للشخصيات يمكن أن تكون شعرية،مثقفة،سامية أو على النقيض،فضة،بذيئة،قاسية....،بعيدا عن المنزلة الاجتماعية للشخصية،وهو ما كان مرفوضا فى زمن آخر).

- على الأزياء( ن قبل اليوم الاستخدام المتعمد للمفارقة الزمنية،الأشكال المتحررة،عدم الملاءمة،إلخ).

- على الديكور( اليوم لا يجب وأن يكون واقعياً، محاكى ولا حتى محدداً).

- على طريقة الأداء( لا يستخدم اليوم الإلقاء المفخم ولا التمثيلى، على سبيل المثال) إلخ<sup>(٥١)</sup>.

يسترجع نص مسرحى،يضطلع،يفسر،يعدل ويهيا من كل هذه الشروط والملاءمات السابقة. إنها أحد خاصياته الأخرى،التي يتميز بها عن نصوص أخرى(أدبية أو غير أدبية) لا تخضع للتحديدات نفسها ( والتي ليس لديها،

لذلك، الإمكانيات الأبداعية نفسها، الجمالية والتأثير نفسه على متلقيها).

### المرسل إليه المتعدد

لنص المسرحي العديد من المرسل اليهم، ليس فقط الاتصال بين المرسل والمستقبل من جانب، يكتب النص - بالقياس باضطراله بإمكانية تقديمه - للممثلين، للمخرجين، للمهندسين الديكور، للفنيين، إلخ. الذين يستطيعون أخذه كأساس لعملهم لبناء العرض بعد ذلك، في حالة النص الحوارى، على الأشخاص الذين يجسدونه ويعرضونه، يتحدث متوجهين إلى شخصيات أخرى، يتفاعلون ويتصلون بهم. إنهم مرسل اليهم داخلين في النهاية، يوجه النص المسرحي، في آخر كل شئ، وإجماليا، إلى كل المتفرجين الممكنين. تعقيد هذا المرسل إليه المتعدد، كل واحد بتوقعاته الخاصة ومتطلباته، يجعل الكتابة المسرحية خاصة صعبة. بكيفية معينة، كل واحد من هؤلاء المرسل إليهم لديه "أفق التوقعات" الخاص به، وهو ما يجب وأن يضعه الكاتب في اعتباره. لا يكفى، كما فى الأدب، استراتيجية مبنية على نموذج القارئ الوحيد (ايكو ١٩٩٩ : ٧٣).

### غير تام

لابد وأن يتقبل النص المسرحي إمكانية عدم تعريفه بذاته فقط، أو يحتوى، على كل عناصر العرض، ولا يحدد قبلا وبالكلية كل شروط التعبير والسياق الصريح. إنها نتيجة أخرى لوظيفته الأساسية، الخاصة بخدمته أو إفساحه المجال لفعل العرض.

لا يستطيع تحديد المكان المحدد، ولا الممثلين، المخرج، التقنيين أو الجمهور. وأيضا لا يستطيع تحديد شكل تمثيل الممثلين، صوته، رناتهم، اللغة الغير لفظية، المجازية، المكانية والبرجماتية، إلخ. سيحاول كل كاتب، تبعا للعمل المسرحي أو لأسلوبه والأولويات، معرفة وتوضيح أو الإشارة إلى هذه العناصر، من خلال الوصف الدقيق لصالون، لإشارات شخصية ما أو على النقيض، سيترك للمخرج، الممثلين والفنيين مهمة تجسيده أو خلقه ( ستكون الأمثلة البارزة. (A.Buero Vallejo y Heiner Muller). . تحدد النصوص، بهذا المعنى، (وتكتب مسبقا) بطريقة خاصة العرض، لكن لا بد وأن يضطلع أى نص مسرحي "بنقصانه" كأحد ملامحه الأساسية. لا يتعلق الأمر فقط، كما فى أى نص آخر، بوجود تجويفات أو فراغات يتحتم على المتلقى ملئها بتعاونه (افتراضات أبيضتمولوجيا، ثقافية، نوعية، وضعية، إلخ) ولا، كما فى الأدب، لإستراتيجيات خاصة للكاتب حتى يشرك القارئ، بل لإضممارات وتجويفات محددة، خاصة بالطبيعة الوظيفية للنص المسرحي.

### يمكن تعديله (متغير)

يضطلع النص المسرحي، لذلك وكشرط محدد، بأنه يمكن تعديله ليتحول إلى العرض، ليكون خاضعا لتغيرات يمكن أن تكون هذه التغيرات بقليل أو كثير مبررة، لكن، من حيث المبدأ، يجب أن يتقبل النص كونه قابلاً للتعديل بينى النص المسرحي الجيد تحديدات داخلية، بتلك الطريقة التى تجعل من السهل مطابقة التعديلات الصحيحة والغير صحيحة. لهذا لا تخل بالمبدأ العام الخاص بأن النص المسرحي ليس، لغائيته الخاصة، نصا منجزا، مغلقا، لا يجوز لمسه، مثل حالة

النص الأدبي بوجه عام يستلزم فعل العرض أن يتمكن كل أعداد مشهدي من تعديل النص الذي يرشده، يدعمه، محتوي أو نص سابق، حسب الأحوال. لدى كل كاتب، بالرغم من ذلك، الحق في رفض تلك التعديلات الغير مقبولة، المناقضة للمعنى أو هدف العمل أو إدراكه الجمالي. ليس من الممكن التعريف بشكل مسبق لأين يبدأ أو ينتهى التفسير الصحيح أو الغير صحيح، الاستخدام أو سوء الاستخدام، عرض نص أو اختلاق آخر. بالفعل، يفسح هذا الإبهام المجال إلى العديد من الاحتمالات، مثلما يعلن بخاصة في عرض الكتاب الكلاسيكيين : الترجمة، الاقتباس، الرواية، إعادة الإبداع، التقيق، التحيين، إلخ<sup>(٥٢)</sup>.

### يمكن تفسيره (تأويلي)

أيضا لا يستطيع النص المسرحي البناء بتلك الكيفية التي تسمح بتفسير واحد فقط (الدلالى) صحيح. يخضع النص المسرحي دائما إلى عملية من التفسيرات المتعددة (المخرج، الممثلين، المتفرجين) بمثل القدر في الفترة أو اللحظة التاريخية التي يكتب فيها وعلى مدى بقائه المحتمل. يمكن أن يكون للكاتب قصد واحد، وكذلك العمل المسرحي، لكن ذلك القصد من قبل الكاتب والقصد من العمل لا يحددان أكثر من كونهما حدوداً لتفسيرات غير مقبولة، لا تكون أبدا تفسيراً واحداً وصحيحاً. تجبر العلاقة الوثيقة التي بين العرض والجمهور، المسرحيات على التطلع إلى البقاء في الزمن ("الكلاسيكيات")، ليتمكن دائما تقديم تفسير معاصر للعمل المسرحي من جانب المتفرجين- حيث لا يمكن فهم المسرح بدونهم-، مهما يكن من أمر الأصل التاريخي للنص.



يتحدث بصفة متكررة عن الإبهام،المشير إلى الاحتمالات التفسيرية لعمل مسرحى،كملمح أساسى لكل نص درامى أو أدبى،لا تبدو لنا كلمة شديدة الدقة،لأنها تفسح المجال لسلسلة من سوء الاستخدام أو الغرابة فى تفسير الأعمال المسرحية (وأعدادها)المجازة دائما بموضوع الإبهام.نعتقد أنه يكفى القول : بأن كل نص مسرحى لابد وأن يكون مفسرا،ليس مغلقا دلاليا.ولا أن يفرض تفسيراً واحدا فقط ،بدون الحاجة إلى أن يدعو إلى قراءة ذاتية غير محدودة للنص.توجد أعمال مسرحية،بالإضافة إلى ذلك،على الأقل فى نية الكاتب،لا تدرك بلا جدوى كمبهمة.لايزال،ممكنا أن تكون غالبية النصوص المسرحية الغير معاصرة مكتوبة من خلال الافتراض المناقض: الخاص بعدم الإبهام.ولقد حالت الصفة الشديدة الأيديولوجية والاجتماعية للمسرح بكل تأكيد دون ذلك الإدراك المعاصر لنص مسرحى "مفتوح" هذا لا يعدل أمر أن كل نص مسرحى مفسر،بقدر إغلاقه الشديد الذى كان موجودا فى قصد أو إدراك الكاتب، مبدأ صالح لكل نص أدبى،والأكثر للمسرحى، بسبب أنه مكتوب وفى اعتباره تمثيلا أو تحيينا ممكنا. وهو ما يتطلب قراءة مفسرة دائما جديدة أو مختلفة. دالة، بين أسباب أخرى، لوجود المتفرجين بأفكار، أذواق واهتمامات جديدة ومختلفة ( "بأفق توقعاتهم" الخاص).

لكن، فى الوقت نفسه، علينا تأكيد أن كل تفسير صحيح يولد أو يتولد من النص نفسه الذى يترك ،فى بنائه نفسه،تجويفات وثغرات تسمح بتلك الزيادة فى قيمة المعنى.كما يقول " U.Eco نص ما هو منتج نصيبه (نوعه) التفسيرى يجب وان يشكل جزء من الميكانيزم المولد الخاص به.يعنى تولد نص تطبيق استراتيجية

تستبعد التنبؤ بحركات الآخر" (١٩٩٩: ٧٩). على الكاتب ان يحتاط لنموذج قارئ (نموذج مخرج، نموذج ممثل ونموذج متفرج، في حالة النص المسرحي) يشارك في تحقيق النص، ويحقق تفسيراً متماسكاً عن نفسه. من المناسب هنا ذكر التفرقة التي وضعها ايكو بين الاستخدام والتفسير. يكون الاستخدام فقط تبعاً لمتعة القارئ وعلى هذا النحو فهو حر، رغم أننا نستطيع رفض استخدام منحرف أو خبيث للنصوص. هذا الاستخدام، في حالة المسرح المقدم (فعل اجتماعي، ليس مجرد قراءة خاصة)، نظن أنها ممارسة مرفوضة، بقدر ما يحققها المسرح المعاصر أحياناً بتسامح تام. المسرح حدث اجتماعي، وعليه يجب وأن يحترم "حقوق المؤلف" و"حقوق العمل" الذين هم أيضاً، "حقوق المتفرجين". بسبب الصعوبة التي تنتج في بعض حالات التفرقة بين الاستخدام (سوء الاستخدام) والتفسير، نعتقد أنه من الضروري الإشارة إلى هذه التفرقة النظرية إذ إنه على النقيض لن نقول إن نصاً مسرحياً متغيراً (التأثير في النص نفسه) ومفسراً (التحقق لبعض معانيه الممكنة)، بل ببساطة مستخدم أو متاح بدون أية قيود، نص يمكن للمخرج، الممثل والمتفرج أن يفعلوا به ما يرغبون، بلا حدود ولا شروط مسبقة من أي نوع. إذا كان الأمر كذلك، سندمر أو سنلغى، ليس الكاتب فقط، بل النص نفسه، الذي سيبقى به أي نقاش أو تفرقة نظرية.

### الحاجة إلى نص وسيط

نفهم نصاً وسيطاً على أنه نص معد من قبل المنتجين (مخرج، ممثلين، مصمم مناظر، مصور...) أو فنانى الإخراج لعمل مسرحى محدد لجعل العرض ممكناً.

نتطلق من الافتراض الخاص بأنه يمكن ظهور النص الأصلي على المسرح فى أحيان نادرة جدا بدون إجراء تعديلات عليه، إعدادات، محذوفات، إضافات، إلخ. اليوم لا يدرك العرض على أنه مجرد توضيح أو ترجمة للنص على خشبة المسرح. كما ذكرنا، ليس إعداد النص شيئا مخالفا للقاعدة أو مناقضا لخلاصة النص المسرحى نفسها، بل على النقيض، يضطلع فى إدراكه نفسه بأنه، بقدر إعداده جيدا، سيكون فى حاجة دائما إلى نص وسيط بينه وبين العرض. فيما يتعلق بمخرج العمل المسرحى الإعداد النهائى لهذا النص، الذى لا يحتاج إلى أن يكون مكتوبا على نحو بين، بالرغم من أنه يكون تقريبا كذلك. يمكن أن يحتوى على عدد كبير أو قليل من التعليقات أو الإيضاحات، الإضافات، المحذوفات أو التعديلات أو يكون أمينا بقليل أو كثير على نص الكاتب الأصلي. يسمح النص الوسيط بتجاوز النص الأولى للكاتب إلى النص النهائى للعرض. يجسد و"يفلق" النص (ليس تفسيره أو معناه). ضرورة هذا التجاوز هى، باختلاف عن أى نص أدبى آخر، اضطلاع النص المسرحى بفهم من نص وسيط أنه سواء نص تقنى (دفتر الإخراج، على سبيل المثال)، مثل التغيرات التى تجرى حول النص المنطوق الأصلي<sup>(٥٢)</sup>، هذا يعنى، أن المرور من النص المكتوب إلى العرض يتطلب كتابة وإعادة كتابة للنص الأصلي أو الأساسى فى النهاية، هذه نتيجة للملمح الأساسى الذى يعرف النص المسرحى: كونه مكتوبا تبعا للعرض. ذكرنا بالفعل أن الكاتب لا يستطيع أن يحتاط لكل شروط التعبير والعرض. يستخدم النص الوسيط لتعريفهما وتجسيدهما. يعرف السياق البرجمائى والتمثلى ويهيا، تبعا لتلك الضرورات المجسمة، النص الأصلي إلى الإخراج (على سبيل المثال، يلقى جملة تكسر الإيقاع أو التوتر، يغير تعبيرا ينتج مناسبا قليلا "للإلقاء" أو

النطق، يلغى تعليق سيمنع تتقل الممثل على خشبة المسرح، إلخ) بالطبع، إن هذا النص الوسيط، البرجماتى أو التمثيلى خاضع للقيود أو التحديدات التى وضعناها فى البابين السابقين<sup>(٥٤)</sup>.

وأخيراً، توجد بيئة أخرى للتشويش، نحتاج إلى توضيحها من أجل فهم أفضل وتعريف للنص المسرحى. نحن نشير إلى التمييز بين النص المخصص لحوار الشخصيات والنص الذى يحدد الإخراج، المسماة بالإرشادات أو التعليمات. أعتباراً من تعريف رومان انجريدن Roman Ingarden 1971 تقريباً يطلق كل الكتاب على الأول، نصاً أساسياً وعلى الثانى، نصاً فرعياً، مؤسسين هكذا مرتبة يعتبر بواسطتها النص الحوارى أفضل أو أكثر أهمية من الآخر، "التمثيلى". هذا التقدير يتأسس، بلا شك، على المكانة الكبيرة للمسرح الكلاسيكى الأدبى الذى يخلو تقريباً بالكامل من التعليقات (نستخدم اللفظ "تعليقات" فى استخدامه العادى، بدون أن نفرق بين تعليمات وتعليقات، لكونه الأكثر قبولاً)

وضع وتطور المسرح الحالى يجبرنا، بالرغم من ذلك، على تنوع أو تعديل هذا المنهج الشديد القبول فى المقام الأول، حيث تنتج اليوم عروضاً مسرحية ضخمة يكون فيها النص الأكثر أهمية ليس المنطوق بل الآخر، الخاص بالإخراج فى المقام الثانى، لأن، من خلال وجهة النظر البنائية والوظيفية، الشديد الأهمية أو الضرورى هو نص مثل الآخر، لا يزال، علينا اعتبارهما نصاً واحداً، بعيداً عن الشكل التركيبى والوظيفى الذى يتبناه.

يؤدي التقسيم والتعارض بين هذين النوعين من النصوص إلى أخطاء ذات أهمية كبيرة. أحدهم هو اعتبار النص الأساسي مثل نص "أدبي" والثاني مثل "مشهدى" تأتي هذه التسمية الثانية من M.de Marinis، ولقد توسع في دراسات السيمولوجيا المسرحية. هذا الاصطلاح مشوش<sup>(٥٥)</sup> للأسباب التالية:

- يمنح الحوار أو النص المنطوق وضعية رتيبة خاطئة.

- يقرر اعتباطيا أن النص المنطوق أدبي، في مواجهة "المشهدى"، الذي ليس كذلك.

- بينما، من جانب، يميز ما هو أدبي، من جانب آخر يعتبر أن المسرحى حقا هو "المشهدى".

- لا يفرق بين "عرض" و"عرض مسرحى"، يطابقهما.

- عند انفصال النص المشهدى عن النص الأدبي يقام تعارض مزيف، كما لو كان النص الأدبي (الحوارى) أيضا نصاً مسرحياً أو مشهدياً، أى، مجسداً على المسرح، مثلما يجسد وصف مكان أو دلالة إشارية (التعليقات أو نص مشهدى). النص الأساسى هو نص للتمثيل، للعيش، للتحقق على المسرح، بالكيفية نفسها هو ما يكونه التعليق. له الخاصية الأساسية نفسها. النص الفرعى، بالإضافة إلى ذلك، لا يكون خاضعاً للأول، يمكن أن يمتلك استقلاله الخاص.

بالوصول إلى هذه النقطة من المناسب تحديد أن ما هو أكثر أهمية ليس التفريق الواضح بين هذين النوعين من النصوص (أسلوب مباشر، أسلوب غير



مباشرة، خاصة حوارية، خاصة تمثيلية، إلخ) بل إقامة تفريقات أخرى أكثر دقة بكثير وأكثر وظائفية وفاعلية من أجل التحليل والإعداد المسرحي. نص مسرحي، مثلما في حوار كما في تعليقاته، من الممكن أن يحتوى على الأنواع التالية من " نص" (٥٦):

- ١- نص شفهي، منطوق أو حوار (حديث أو خطاب للشخصيات)
- ٢- نص شفهي مواز (لغوى مجازي أو فوق التجزئة: دلالات حول النبذة أو التثمين، الحدة، المدة، الوقفات، إلخ. من أجل تحقيق ممكن - تمثيل، تأويل - للنص اللفظي الحوار، من الممكن أن تكون بعض هذه الدلالات حاسمة تبعاً إلى المعنى أو قصد التدخل أو المحادثة بين الشخصيات).
- ٣- نص ديناميكي / جسدي (دلالات حول التمثيل الصامت، الحركية، الإيماءات، الحركات، التعبيرات، العضوية، إلخ).
- ٤- نص مميز خارجي (دلالات حول المكياج، تصفيف الشعر، الأزياء، المظهر الجسدي).
- ٥- نص مميز داخلي (دلالات حول العواطف، المواقف، الشخصية، الطبع، وضع كينونة الشخصيات).
- ٦- نص مكاني (دلالات حول العلاقة والمسافة بين المتحاورين).
- ٧- نص موسيقي ورنان (دلالات حول الموسيقى والمؤثرات الصوتية).

٨- نص مكانى محدد(دلالات حول الديكور، الأدوات، الأثاث، الإضاءة).

٩- نص مكانى متحرك (دلالات حول التغيرات فى الديكور، فى الأثاث، المكان المسرحى ومكان المتفرجين).

١٠- نص زمنى (دلالات حول الزمن المسرحى وزمن العرض أو القصة الخيالية).

١١- نص إيقاعى (دلالات حول إيقاع الأحداث، المشاهد، الفصول، الأجزاء أو التتابع الذى تبنى عليه أو تقسم إليه المسرحية، هكذا مثل الإيقاع أو الوقت الإجمالى).

نص مسرحى كامل أو معد جيداً يحوى غالبية هذه "الأنواع" للنص( إما متضمنة أو خواص نصية)يمكن أن يميز بينهما تركيبياً أو شكلياً،ولكن ليس من قبل الخاصية العامة،التي هى واحدة فى الجميع: إمكانية العرض أو الفعل المسرحى. لا توجد مراتب، لأنه حسب الأنواع المختلفة للعمل المسرحى،ستكتسب كل واحدة منها أهمية كبيرة أو قليلة. من المعتاد أن يكون النص المنطوق شديد الأهمية فى غالبية الأعمال،لكن توجد أعمال بدون حوار. أخرى تستطيع،منح أهمية أساسية للدلالات المكانية أو للأزياء أو للإضاءة، يمكن أن يغير مؤثر صوتى معنى مشهد أو عملاً مسرحياً، إلخ. النص المسرحى هو كل شئ،وهذا المنظور الإجمالى هو ما يهم نظرية ما عن المسرح.

كما سنرى، بهذه الطريقة يتم تجاوز التفرع الثنائي المزيف بين النص والعرض، باعتبار اللغة (الكلمة، النص) ليست كعنصر يحدد يفرض أو يصارع ضد العرض (نص منطوق- أدبي- الذى يتصارع مع الآخر- المشهدى-)، بل كمكون أساسى للنشاط أو العمل المسرحى. تتحول اللغة، بعيدا عن كونها عقبة، إلى عنصر ديناميكى مبدئى وإلى الموحد النهائى للعرض. سيسمح النص المسرحى، المفهوم على هذا النحو ببناء وإعطاء تماسك للتمثيل، يوحد المحتوى ويمنح العمل المسرحى اتساقاً دالاً شاملاً.

نحل بعدئذ أحد النظريات عن النص المسرحى المعروفة جداً، الخاصة بـ M.C.Bobes المقتدية بـ M. de Marinis، تسمى الكاتبة "نص درامى" المصاغ من "النص الأدبى" و"النص المشهدى". نقول إن هذه التفرقة بين نص أدبى ومشهدى ليست شديدة الوضوح ولا فعالة. لدينا دليل على ذلك وهو أن، بعد تعريف هذين المظهرين للنص الدرامى، فى التطبيق يتم التفاضل عن هذه التفرقة ويتم اللجوء إلى أخرى غالباً، تلك التى نستخدمها نحن، الخاصة بالنص والعرض.

تبدأ بوبس M.C.Bobes مؤكدة أن هدف النظرية المسرحية هو "النص الدرامى": "هدف السيمولوجيا الدرامية هو كل علامة موجودة فى النص الدرامى وكل العلاقات التى تكتسب منها تلك العلامة معنى (...). هدف السيمولوجيا المسرحية هو النص الدرامى" (١٩٨٧: ٢٩ - ٥٩). حسب الكاتبة، لهذا النص مظهران، النص الأدبى، مؤسس أساساً على الحوارات، لكن يمكنه أن يمتد لكل العمل المكتوب، بعنوانه، علاقة الدراما الشخصية، المقدمات والتوضيحات من كل الأنواع التى يمكن أن تتضمنها وأيضاً التعليقات نفسها، إذا قدمت بلغة ليست

مرجعية فحسب، ونص مشهدي (تمثيلي) مشكل من كل العلامات التي تصمم في النص عرضاً افتراضياً، والموجودة أساساً في التعليقات، لكن يمكن أن توجد في كل العمل، من العنوان، الدراما الشخصية، المقدمات والتوضيحات التي تتضمنها، إلخ. هذا يعني، يمكن أن تتوافق مع النص الأدبي، حيث إن الحوارات تحفظ على المسرح (إنها جزء من العرض) وتتضمن علامات لتحقيقها اللغوي المجازي. سيوجه النص المشهدي في البداية إلى المخرج والممثلين الذين سيقومون بعمل التعديل المناسب للعلامات اللفظية للنص إلى العلامات الغير لفظية للمسرح (١٩٨٧: ٢٥).

كما نستطيع ان نلاحظ، عند تضمين العناصر نفسها في نص أو النص الآخر حدوث صعوبة شديدة في تفريقهما: "نفس الحوارات، بمجرد أن يقال على المسرح، تنتمي إلى النص المشهدي، بالرغم من كونها في الوقت نفسها الجزء الأكثر تمييزاً في النص الأدبي" (١٩٨٧: ٢٥).

سيضاف تشويش آخر بعد ذلك عند قول إن النص الأدبي مخصص للقراءة والمشهدي للعرض. نحن نظن، أنه على العكس، إن كل نص مسرحي مخصص للعرض، وهو ما لا يحول دون قراءته. كذلك لا يحل التعريف التالي لأنواع النص الارتباك :

النص الأدبي والنص المشهدي هما مجردات لمظاهر النص الدرامي، الذي ينال تحقيقه في القراءة وفي العرض، على التوالي. عدم تغير النص الأدبي في شكله لا يستبعد إمكانية القراءات المتعددة وبالتوازي تعرض أيضاً دلالات النص المشهدي

إمكانية التعددية فى التفسيرات،التي تفسح المجال إلى طرق إخراجية مختلفة على المسرح،والتي بدورها،يمكن أن تفسر من قبل المتفرجين،عموما،بأشكال مختلفة (١٩٨٧: ٢٦).

فى نص آخر تعود بوبس M.C.Bobes للشرح ما يفهم من نص أدبى ومشهدى بدون إيضاح جيد للمفاهيم:

( النص الأدبى هو الذى) يؤسس أساسا على الحوار،لكن بدون استبعاد للإرشادات،التي يمكن وأن تكون أدبية.

( النص المشهدى هو الذى) يؤسس على مجموعة الدلالات ،الموجودة فى الإرشادات أو فى الحوار نفسه،التي تسمح بإخراج النص الدرامى وتكتسب على خشبة المسرح تعبيرا من علامات غير لفظية.يجعل النص المشهدى إخراج النص الأدبى ممكنا بوجودهما فى النص المكتوب وبتواجدهما فى الإخراج المسرحى رغم أنه تحت نظام علامات مختلفة:لفظية للنص الأدبى،لفظية مجازية أو غير لفظية للنص المشهدى.لطورى العملية المسرحية(كتابة/ تمثيل) مدى شديد الاختلاف : توجه الكتابة إلى قارئ فردى، وتستخدم علامات لغوية فقط،بينما يوجه العرض إلى متلق متعدد،الجمهور،ويستخدم علامات شفوية وغير شفوية،لكن يجب إبراز أنهما ليسا حقيقتين تتصارعان على الإطلاق، كما ادعى بعض نقاد المسرح،المؤرخين أو الممارسين ( ١٩٩٧ : ٢٩٧).

هنا مماثلة النص الأدبى بالنص اللفظى،والمشهدى بالغير لفظى.لكن التفرقة بين لفظى وغير لفظى لا تنتمى إلى النص، بل إلى العرض. لا يستطيع أن يكون



نص مكتوب لفظياً موازياً أو غير لفظي، فهو لفظي دائماً، بالقدر ذاته عندما يعيد إنتاج حوار وعندما يحدد إشارة، تنعيم أو ضجيج ( فيما عدا أن لفظي تفهم على أنه المنطوق فقط، وهو ما لا يوضح شيئاً أيضاً) يمتزج في التفرقة بين نص أدبي ونص مشهدي وتستتر التفرقة الأكثر بساطة، تأثيراً ودلالة: الخاصة بالنص والعرض (٥٧).

فيما بعد قليل تقدم الكاتبة تأكيداً محيراً، يبدو مناقضاً للتفرقة الموضوعية بمنح أولوية، على عكس ما يمكن أن يفترض، إلى المظهر الأدبي للمسرح:

اذن، فنحن نصر على أن أية دراسة للمسرح لابد وأن تتذكر، قبل أي شيء، أن النص الدرامي ذو طبيعة أدبية، ولذلك، لديه المقدرة على إنتاج معاني مختلفة أو كما تؤكد مدرسة Tartu أن يحافظ على أنثروبيا (درجة)، كثافة للمعاني أو التباس دلالي، الذي حسب النقد الجديد، متحد الجوهر معه (١٩٩٧: ٣٠٧).

لأبراز مظهر التعددية التفسيرية للعمل المسرحي ليس من الضروري، كما رأينا، اللجوء إلى مظهره الأدبي. فالمحادثة العادية، كما اكتشفت البرجماتية جيداً، مليئة بالالتباسات الدلالية والسياقية، وهو ما لا يحولها لذلك السبب نفسه إلى أدبية، على سبيل المثال.

في عمق خطاب M.C.Bobes لا يزال تغلب الفكرة واضحة، بالرغم من التركيز السيمولوجي، على أن ما هو أدبي هو الأساسي في العمل المسرحي بالنسبة للنص المشهدي (ثانوي) لا تعتبره فتى: النص الثانوي له خاصية وظيفية وليس فنية" (١٩٩٧: ٢٩٦).

علينا تأكيد أنه لا يوجد اختلاف وظائفى أو بنائى بين النص الشفهى أو الحوارى والخاص بالتعليقات. أيضا نستطيع القول بأن، إذا استطاع نص مسرحى أن يخلو من حوار مباشر، فإنه لا يستطيع التفاضل عن النص المسرحى<sup>(٥٨)</sup> (الذى "يحدد" المكان، الزمن، والأحداث الأساسية للعرض) نثبت فى هذا المعنى أنه لا يوجد نص مسرحى بدون "تعليقات" (ليس من الضرورى أن تكون التعليقات صريحة، يمكن أن تكون متضمنة فى النص الحوارى).

كما يحدث فى معظم المسرح الكلاسيكى، عندما لا تكتب، تكون التعليقات فى أحيان كثيرة صريحة فى النص الشفهى. وبالإضافة إلى ذلك، كانت الملاحظات المسرحية للعرض، معروفة بما يكفى من جانب الممثلين الذين يجعلون الكثير من التعليقات غير ضرورية. علينا أن نضع فى الاعتبار، من جانب آخر، أن كثيراً من الكتاب كانوا بدورهم مخرجين أو ممثلين، وهو السبب فى عدم حاجتهم إطلاقاً لكتابتها فى النص ومن جانب آخر، لم يكن النص مكتوباً فى كثير من الأحيان لينشر أوليكون مخصصاً للقراءة.

نقول : ان ذلك النص المسرحى أساسى ومحدد للنص المسرحى، لأنه مدرك تماماً تبعاً للعرض. يمكن أيضاً أن يقدم الحالة المعارضة للمألوف، التى يحمل فيها هذا النص المسرحى نصاً شفهياً ضمنياً أو مستتراً، نستطيع التحدث عن حوار ضمنى (أو نص حوارى ضمنى) فى حالة الإعدادات التى لا تتحاور فيها الشخصيات أو تتحدث فيما بينها. لكن فى الحالة التى يتصلان فيها. إذا وجد أكثر من ممثل على المسرح، فإن ذلك الممثل "يتحدث" بكيفية ما مع ممثلين آخرين أو شخصيات، حيث تكون أفعالهم محددة "بحوار" ضمنى. إذا كان بمفرده، يحدث

غالباً أن يتحدث مع شخصيات متخيلة، مع نفسه أو مع الجمهور، فيتحول حينها إلى متحاور مباشر من خلال الأيماءات أو الإشارات الجسدية. للإيمائية أيضاً نص شفهي، بالرغم من أنه لا يكتب كالآخر، ولا يتحاور بشكل رسمي وبوضوح. من الصعب جداً تخيل شخصية خرساء حقا على المسرح، بعيداً عما نتحدث أو ما لا نتحدث عنه بطريقة لفظية على المسرح.

نحن نشير إلى البنية العميقة للنص المسرحي، التي تتحد فيها أشكال النص المختلفة. حيث تظهر في بنيتها السطحية أم لا التفرقة والفصل لهذين المستويين للنص، أو العروض (نص شفهي ونص مسرحي) أو الذي يظهر واحد فقط من الاثنين، هذا مهم بلا شك، وسيجلب نتائج حاسمة عن الشكل الذي يتبناه العرض في النهاية، لكنه لا يؤثر على العناصر أو الملامح البنائية للنص المسرحي، المتضمنة جميعها في أمر أنه نص مكتوب للتمثيل، لتحقيق، للتجسيد أو للأداء على خشبة مسرح.

تعتبر M.C. Bobes بأن التفرقة بين التعليقات والحوار لا يمكن فهمها كتعارض جذري:

لا يمكن إقرار تعارض جذري بين تعليقات وحوار النص الدرامي، ولا من قبل معيار "الأدبية" ولا بمعيار "المرجعية" على خشبة المسرح. يشكل الحوار جزءاً من العرض على خشبة المسرح. علاوة على ذلك، واضحاً في اعتباره ما أوضحناه حتى الآن : إنه ليس لغة إنشادية، بعيدة عن الموقف، بل إنه شكل تعبيرى حي، في علاقة مباشرة مع المحيط، ويلتزم عناصر لفظية موازية، حركات،

إشارات، مواقف، أفعال، إلخ. (١٩٨٧ : ٦٥).

دايو فو Dario Fo، رجل ممارس بارز وفطن جدا، ممثل تعبيرى غير عادى، ممثل وكاتب مسرحى (ما لا يبدو متافرا) تحدث عن صعوبات الكتابة المسرحية، واضعا تقديرات شديدة الصحة متصلة بكل ما تجادلنا حوله والتي يمكن أن تساعد على فهم أفضل للطبيعة الخاصة للنص المسرحى:

يمكن تعلم كتابة قصص، نقد، مقالات، روايات، لكن لا توجد إمكانية (مقدرة) تعلم الكتابة المسرحية بكل ما تحويه أى معرفة تخيل مكان مسرحى، الكتابة بالإضافة إلى الكلمات أيضا بالإشارات، النبرات، الجمل التى تنطق معروضة والتى يجب أن تركض وراء أو تجذب، الطباق للأحداث حول الكلمات والعكس بالعكس. معرفة كيف تنطق كتابة وأنه يجب وأن تلقى على مقدمة المسرح أو فى العمق، سائرا، جالسا، ممدا أو مهتزا. التمثيل بإضاءة موزعة أو مركزية، معكوسة. بإيقاعات منتظمة أو كما يتحادثون، بدون طرقات مدمرة للنغمية، متجنبة الرتابة، أو متجنبة الحشد من يكتب يجب أن يعرف: مخطط وأرتفاع خشبة المسرح، ما هو الانحدار، كيف يعمل مسرح دائرى، ما هو الشيطان... هل أقوم بعمل إرهابى؟ أعرف الإجابة: "إنها أشياء من اختصاص المخرج... التقنيين! هنا يكمن الخطأ (١٩٩٨ : ٢١٩).

يشير داريو فو Dario Fo بعرض إلى هجران العديد من الكتاب الحاليين الذين يثقون ويعتمدون بشدة على المخرج، متخلين عن تحضير نص أكثر إتصافا وقربا من العرض بلا شك، كما ذكرنا، هناك العديد من أشكال النص

المسرحى، من الأكثر تحضيرا أو مسرحية، الذى هو بالكاد نص مسرحى لأنه يتخلى عن مرجعية مباشرة على الأسلوب أو الشكل الذى يعرض به العرض. لكن المهم هو فهم تلك التبعية والعلاقة الحميمة بين النص والعرض يكتب النص من أجل المسرح، متضمنا جعل خشبة مسرح محددة مرئية بدون المقدرة على تخيل ذلك المكان وذلك الزمن المحددين، حيث تتحقق الأحداث وتقال وتمثل الكلمات، ليس من الممكن كتابة نص مسرحى حقيقى.

عند تعريف خصوصية النص المسرحى فنحن نؤكد فى الوقت نفسه أنه توجد نصوص غير مسرحية، أو التى للسبب نفسه: لا يمكن أن تكون مسرحية " أى نص " نص غير مسرحى هو ذلك الذى لم يكن مكتوبا واضعا فى اعتباره العرض. لكن، فى الوقت نفسه، علينا قول إن أى نص، أدبى أم لا (قصة، رواية، قصيدة، خبر، مقال) يمكن ان يتحول إلى نص مسرحى سيكون هذا التحول (إعادة الكتابة، إعادة التحضير) دائما كبيرا أو صغيرا تبعا لنوع النص (شعرى، سردى، صحافى، مقالى، فلسفى، علمى، إلخ) وتبعا للإخراج أو العرض الذى يرغب فى تنفيذه معه. الأمر الهام هو، ليتحول إلى نص مسرحى لابد وان تعاد - كتابته واضعا فى اعتباره العنصر الأساسى لكل نص مسرحى : العرض، عرضه على المسرح.

سنقدم، حتى ننهى هذا الفصل، بعض النصوص الخاصة بكانتور T.Kantor التى تضمن جدلياتنا حول ضرورة النص، واستحالة تخيل نص بدونه تجلب فى الوقت نفسه رؤية أكثر اتساعا وأصلية حول الأشكال التى يمكن أن يتبناها هذا النص، متجاوزة القسمة الثنائية بين نص أولى ونص فرعى، ثانوى، نص لفظى



وغير لفظي، أدبي أم مشهدي. صلاحية هذه النصوص أكبر مما لدى أي كاتب آخر، حيث اعتاد اعتبار مسرح Kantor كمسرح "غير نصي"، أكثر إيمائية وذا صور أكثر من حوارات (بالكاد لديه حوار منطوق). الشكل الأدبي والطليعي لهذه النصوص هو أيضا ملمح أصلي، ذو صلة بالمضمون والشكل نفسه الذي ابتدعه مسرح الموت على خشبة المسرح سيكون علينا التحدث، في حالة نص مسرحي جيد، عن التناسب بين شكله ومضمونه، بين بنيته، النحو واللغة، والأفكار، التيمة (الموضوع) والأهداف الخاصة بالعمل المسرحي (ممكن أيضا، بين النص والعرض) في سيناريو المجنون والأهبة يكتب كانتور : Kantor

يكرر أتوماتيكيا .

" لم إذا تضحك؟"

الأول، معتقدا أن السؤال موجه له،

مندهشا،

يفرط في عزة نفس مهانة.

"لم إذا تضحك؟"

يهمهم غاضبا .

"لم إذا تضحك؟"

والبرج، بسرعة.

"لا أضحك إطلاقاً" (١٩٨٤: ٩٠).

هنا يدرج النص الأساسى فى الثانوى، يشرحان أفعالاً وردود أفعال الشخصيات، عناصر برجماتية للمعبر عنه والتعبير، المقدم والمفسر، إلخ. لا ننسى أن هذا النص يحدد ويعكس أداء الممثلين، ويجب أن يشير إلى العرض، تخيله على خشبة المسرح.

نص آخر، الآن فى النشر، يتبنى شكلاً يساعدنا على تخيل الإيقاع الديناميكي والفوضى للمشهد. لاحظ وفرة الأفعال فى الزمن الحاضر، خاصية لنص التعليقات، والذي يمت بصلة لذلك الحاضر الحقيقى الذى يبنى العرض المسرحى.

القروية السمينية تصرخ، تتهجد، تحكى وتتملق، بخار كثيف، حرارة شديدة، الجنود يسرون طوال الوقت، أخبار المذيع تتواصل برتابة، الصبية العارية شبه مغطاه من المنتصف بأحبال بيضاء، شخص يطرق الطبول، لايزال العجوز يثبت المسامير الأخيرة.

(هيننج تعبئة ضخمة. تطور الحدث من الدقيقة الأولى إلى العاشرة، ١٩٨٤:

١٥٦).

يصف النص ويحدد الأحداث الخاصة بالعشر دقائق الأولى للعمل بدقة. التكنيكات الأدبية للطليعية تسمح لـ Kantor بتجزئة النص، بحثاً عن إيقاع

المشهد. هذا النص، الناشئ من المقالات، ينتهى محددًا أحداث العمل، منجزًا أحد وظائف النص المسرحي. لدى Kantor فكرة واضحة عن أهمية ووظيفة النص المسرحي، بالاتفاق مع الاستاتيكية التي تميز أعداده. لا ينفصل النص أبداً عن الممثل، خشبة المسرح والعرض.

أريد أن أقول إن الحقيقة التي يطالب بها النص لا تبنى بسهولة ولا بتجاوز للسهولة، بل تختلط وتتحد بلا تجزئة مع ذلك الوجود المسبق (الحقيقة المسبقة) للممثل وخشبة المسرح، التي تستقر فيها وتتبعث منها (١٩٨٤: ١٧١).

لا تولد الكلمة، الكتابة، منفصلة عن الجسد. يحيل النص المسرحي ويندرج في جسدية الممثل ومادية المسرح. لا تتفصل اللغة اللفظية والغير لفظية. لا يقول الممثل، عند التمثيل، عند التأويل، النص الشفهي فقط بل ما يحقق النص المسرحي ككلية، بإشاراته، بحركاته، بصوته، يبنى المكان، يمنحه معنى، يحيي ويحدد مرور الزمن، يوصف ويصف باقى الشخصيات التي يتفاعل معها. ليست المادية وعدم ثبات الديكور أيضا مجرد دعامة للحدث، أو إناء للأحداث، بل إنه يبنهم، يمنح حياة وواقعية للنص، جاعلا الغير مرئي مرئيا<sup>(٥٩)</sup>.

نص وعرض، خلاصة القول، لا يمكن أن يحللا كحقيقتين منفصلتين، مستقلتين. تتطلب قراءة النص المسرحي عرضاً متخيلاً، بقدر كونه عناصرياً كما نتصوره. يحتوى العرض المسرحي دائماً على نص يستقبله المتلقى ويفسره. عرض متخيل وعرض حقيقى ليسا الشئ نفسه، لا يمكن أن يكونا أبداً متجانسين أو متشاكلين، لكن يحيل الواحد والآخر إلى نص يدعمهما، ويجعله ممكنا. ليس الأمر

أن النص سيكون أكثر أهمية من العرض. ليس المسرح النص المسرحى منعزلاً بل والعرض، لكن كل عرض يحتوى على نص مسرحى.

ليست الكلمة فى المسرح، علينا أن نصر على ذلك، مجرد تحقيق لغوى، دلالى أو ذهنى. يدون المسرح الكلمة فى الجسد والمكان، ويستخدم للتواصل، يضع فى اتصال مع الآخر من خلال التحفيز، التعبير وقصد المرسل. الكلمة إبداع فعال عن العالم وعن علاقتنا به. لا بد وأن تتركز دراسة النص المسرحى من خلال هذا المنظور.

كلمة لا تبدأ ككلمة، بل إنها منتج نهائى يبدأ كدافع، محفز من جانب موقف وسلوك الذات ليس ضرورة التعبير. تتحقق هذه العملية داخل المؤلف المسرحى، وتكرر داخل الممثل. ربما كان الاثنان مدركين للكلمة فقط، لكن المؤلف مثل الممثل بعد ذلك الكلمة جزء صغير ومرئى من تشكيل هائل غير مرئى (بروك ١٩٧٣: ١٤).

النص المسرحى هو نص هجين فى ذاته، ومؤسس على المادية الجسدية للممثل والمادية الفيزيائية للمكان والزمن المسرحيين. حين يكتب، يعاد تجسيده من خلال الممثل (يجسد، يدمج) والفضاء المسرحى الملموس. أخيراً، يعود إلى الاندماج أو التجسيد، من خلال التلقى، فى المشاهد. إنها عملية لإعادة الإرسال - كما من خلال أوعية متصلة - للطاقة النصية متحدة مع ما هو رمزى ومع مادية وجسدية للعلامة. الترميز الدلالي : عملية بينية فعالة وبينية تابعة. الشئ نفسه يؤسس بين نص وعرض.

## الأدب والمسرح

ذكرنا أن النص المسرحى ليس أدبيا دائما. لقد حافظ المسرح، بالرغم من ذلك، منذ بداياته على علاقة حميمية مع الأدب (مع الشعر الغنائى والملحمى، بالأخص) يسير كل تاريخه موازيا لتاريخ الأدب، رغم أنهما ليسا الشئ نفسه. مسرح وأدب لا يتطابقان، ولا يتعارضان أيضا، كما يدعى تيار سيموطيقى معين.

من كل ذلك يكون من الضرورى وصف وتحليل هذه العلاقة التبادلية والتبعية، لما نحتاجه، فى المقام الأول، تعريف ما هو أدبى.

كانت الشكلية الروسية هى من بدأ الدراسة حول خصوصية اللغة الأدبية ("الأدبية") وركزت تحليلها على الأتلافات مع اللغة اليومية، المألوفة أو العادية، لغة نمطية متعارضة مع التى يبنياها الأدب. أوضح ميخائيل باجتيين Mijail Bajtin أن هذا الافتراض المبدئى خلا من الصحة، بحيث إن تلك اللغة النمطية لا توجد على هذا النحو، ولذلك، الوسائل التى تعتبر مميزة للأدب ( المنهج) ليست كذلك على الإطلاق (١٩٩٤) ولا "عدم الآلية"، "تجاوز المعقولية"، "النفور"، "المفاجأة"، ولا سيادة "المادية الصوتية" فى مواجهة الاهتمام بالمضمون، ولا واحد من هذه الملامح غائب عن اللغة العادية ولا يستطيع القول، لذلك، إنهم مختصين بالأدب. إذا كان صحيحا، على النقيض، إن استخدام هذه الوسائل يعزز قصديا فى اللغة الأدبية أو من الأفضل القول، فى الاستخدام الأدبى للغة. يبحث النص الأدبى، فى هذا المعنى، عن تمام اللغة مركزا أنتباهه على اللغة نفسها (الوظيفة



الشعرية لـ جاكوبسون). يستخدم الوسائل اللغوية نفسها التي يستخدمها الحديث العادي، بالرغم من أنه ليس بالشكل نفسه، تركيزاً وكثافة. لكن هذه الخاصية ليست كافية لفهم الأدب. نحتاج التحدث عن غائية جمالية لبناء أول اختلاف عام بين اللغة الأدبية واللغة العامة<sup>(١٠)</sup>. يبنى الأدب كيفية فنية خاصة بالخطاب اللفظي تعرض اليوم، أكثر من أى وقت مضى، كخبرة جمالية متعاقبة بشكل حاسم للاستدلالية العقلية للمعرفة التأملية أو الفلسفية" (Garcia Berrio 1994: 23) يفترض هذا الذهاب لما وراء الشكلية (النفور، الاقتصاد المضاد، عدم الآلية للغة<sup>(١١)</sup>) حتى نقرب من النص الشامل أو العمل المسرحي ككلية دالة حتى نفرق هذه الكلية قدم A.Garcia Berrio مفاهيم "الجمالية"، "التعبيرية"، "الأدبية" و"الشعرية" (١٩٩٤). لن نفرق هنا (لسنا بحاجة إليه لغرضنا) ونحلل العلاقة بين هذه المفاهيم، يكفى القول بأن سيكون علينا إضافة المصطلحات "الدرامية"، "السردية" و"المسرحية" حتى نكمل بطريقة مناسبة نظام فكرى اجمالى سيسمح بتحليل، الصفات المشتركة بينهم بقدر التفاضلية، الاستاتيكية نفسها (علم الجمال)، الأدب والمسرح. تتج بين هذه المفاهيم تضمينات وتقاطعات، مشكلة مجالات دلالية شديدة التقارب، متبادلة فى المحيط الأكثر عمومية، لكنها مختلفة بالقياس بأننا سنحدد هدف تحليلنا بالنسبة للتأثيرات التطبيقية، يكفينا إثبات أن عملاً مسرحياً يستجيب بلا شك إلى غائية فنية أو جمالية : وإن هذه الغائية من المعتاد أن تحدد قصداً أو عملاً أدبياً على وجه الخصوص حول النص، إن هذا القصد الأدبى يمكن أن يتضمن دمج ما هو شعرى وسردى فى النص، إن النص المسرحى لا يتحقق على هذا النحو إذا لم يكن مؤسساً على القاعدة أو هيمنة الدرامية والمسرحية. فى الطرف

المقابل، يستطيع نص مسرحى البناء على هذا النحو (والتحليل) واضعاً فى اعتباره فقط دراميته ومسرحيته.

لذلك ستكون الدرامية والمسرحية، الملامح المميزة للنص المسرحى الذى سيسمح لنا بتفريق المسرح عن الأدب. تأتى مسرحية نص درامى محددة من قبل الوظائف البرجماتية والتمثيلية (المسرحية) لذلك النص نفسه. نقول إن النص المسرحى لا يستطيع أن يهتم حصرياً بعمل جمالى وتعبيرى عن المادة النصية أو اللغوية أى عن المظاهر الدلالية والشكلية المستقلة للمادة الشفهية، مثلما يفعل الأدب، بل إن عليه أن يضع فى اعتباره كل المتطلبات المادية للعرض، من الكلمة حتى التحقيق المكانى- الزمنى وحدث التلقى المباشر، الغير مؤجل، من جانب المتفرج. لا يكتب فقط واضعاً فى اعتباره الاحتمالات والتحديدات للكتابة والقراءة، بل الاحتمالات والتحديدات للمسرح والاستقبال فقط. يمكن مطابقة هذين النوعين من الاحتمالات والتحديدات بطريقة تعسفية ومشوشة.

الدرامية مفهوم آخر علينا اعتباره خاص بالنص المسرحى أو بالمسرح، بالرغم من أنه لن يكون ملمحاً مميزاً استثنائياً للشئ نفسه. نفهم الدرامية ببساطة على أنها تلفظ أو تشكيل "صراع"، الإبداع المتعمد لعناصر فى "توتر" أو "معارضة"، هو ما يثير فى المتفرج عاطفة مدعمة، اهتماماً، مكيدة أو تشويقاً حول مجرى الأحداث المسرحية. سلوك الشخصيات وحدث الوقائع (الحبكة) وحول حل أو عدم حل الصراع الأساسى (الذروة) بالتأثير الناتج "التنفيسى" و"الأيدولوجى" الإجمالى. فى هذا المعنى الذى نؤكد فيه أنه لا يوجد نص ولا عمل مسرحى بدون درامية. يمكن أن يحتوى الأدب، على وجه الخصوص، الرواية والشعر

الملحمى، على درامية، وأيضاً يمكن التغاضى عنها (القصص الوصفية، مونولوج داخلى، قصائد غنائية، مقال أدبى، على سبيل المثال).

لكن لا تستبعد المسرحية ولا الدرامية أو يمنعا الأدبية، ولا الشعرية للنص المسرحى. لا يزال، المسرح الكلاسيكى والتاريخى الأكثر قيمة الذى تأسس على الدمج لما هو أدبى وشعرى فى الأدبية والدرامية للنص، مؤسسا ومختلطا معهم. لذلك نؤكد أيضاً على أن المسرح يمكن أن يكون أدب وأنه من الصحيح تماماً دراسة النص المسرحى من خلال وجهة النظر الأدبية فى هذه الحالات، لا يمكن الاستغناء عنه، من أجل تحليل وفهم صحيح للعمل المسرحى، دراسة الأدبية والشعرية لتلك النصوص المسرحية فهى مسرحية وأدبية فى الوقت نفسه بطريقة لا تتحل، مما يظهر لنا أن الأدب ليس متعاركا مع المسرح، وأنه من الممكن، كما سنرى فيما بعد، نقل الأدب إلى المسرح، أى الانتقال من القراءة الصامتة والفردية إلى أخرى مسموعة جماعية، ومن العرض المتخيل إلى التعبيرات، الأفعال والشخصيات، إلى تأملها الحقيقى على خشبة المسرح.

يتقاسم الأدب والمسرح، من جانب آخر، الحدث والمعنى للخيالية الفنية، بالرغم من أنه فى حالة تبنى تلك فقط بالكلمات وبطريقة متخيلة، وفى الجانب الآخر، بالإضافة إلى ذلك، الأحداث الواقعية. الخيالية ملمح أساسى للسرد والمسرح، بالقدر الذى تستطيع أن تكون الحقيقة المبنية أو المقدمة أكثر محاكاة أو واقعية. لا يمكن إدراك التقديم أو العرض التشكىلى، اللفظى أو الديناميكى لأى مرجع واقعى بواسطة إعادة الإنتاج البسيطة، النسخ والتجميع للأوصاف، التعبيرات أو بناءات سيمولوجية واقعية، فى المسرح كما فى الأدب. من الضرورى

أسلوبية جمالية، كشرط ضروري، يمكن أن ينجز فقط بواسطة عملية من التخيلات أو البناء المتخيل.

من الصفات المشتركة بين المسرح والأدب، لذلك، التعبيرية والخيالية الجمالية، بالإضافة إلى الشعرية والدرامية، عناصر خاصة بالفن الشفهي. لكن المسرح والأدب ليسا محض بناءات واصطلاحات اعتباطية، بل إنهما يستجيبان إلى احتياجات إنسانية عامة، حيث إن الوسائل التي يستخدمونها والمبادئ التي يتأسس عليها نشاطهما ذو معنى أنثروبولوجي وثقافي عام:

إذا كان صحيحا أن الأدب ممارسة اصطلاحية واختيارية في انتقالها الثقافي، لا يجب خلط هذا، كما يحدث عادة الآن، مع ما يكون أيضا اعتباطيا في أسسه بطبيعة الحال. الانتقاء والتعزيز لخصائص محددة للبناء الإنساني للخطاب، مثل الإيمائية، الإيقاعات - الزمن السمعي والمرئي الفضائي، إلخ. - أو مبادئ التناسب، المعاودة والتناوب البنائية، الممتثلة لاحتياجات التعبير ذي بنايات محددة أنثروبولوجية للخيال الإنساني ولتنظيمه وعرضه الخاص للعالم (Garcia Berrio 1994: 184).

نجد عند ربط المسرح بالأدب على التمييز بين الأدب المثقف والأدب الشعبي، لنؤكد، بعد ذلك مباشرة، أن المسرح يتغذى بالتساوي من كلا التعبيرين الأدبيين. فهم من الأدب الشعبي بخاصة أدب الرواية الشفهية (الأغنيات، القصائد الغرامية، المعجزات، القصص، الأساطير، الخاص بالأمثال)، ليس مثل ذلك الأدب الذي يدمج موضوعات وشخصيات عامة، كما استطاعت أن تكون

منبع الغنم، دليل الأعمى، دون كيشوت، أو عرس الدم، أعمال من خلال وجهة النظر التي تهمنا الآن، تنتمي إلى الأدب المثقف. الأدب الشعبي لديه اهتمام أساسى بالمسرح، ليس فقط لأنه غذى المسرح بالعديد من الروايات، الشخصيات، الموسيقى، والأغاني فى كل الأزمنة (بخاصة خلال عصر الباروك والرومانطيقية) بل بسبب العلاقة التي يقيمها بين الكتابة والشفهية، مشكلة مرتبطة بطريقة مباشرة بالمسرح ( التي سنتصدى لها بعد برهة قصيرة) والتي لا تطرح بطريقة الأدب المثقف نفسه يولد الأدب المثقف متحدا بالكتابة والقراءة، أكثر من الشفهية. بمرور الزمن، اختفى الأدب الشعبى أو الفولكلور (بالكاد يبقى فى مراكز قروية منعزلة) وتشبع بالأدب المثقف، بتلك الطريقة التي جعلنا اليوم نتحدث عن أدب واحد فقط، أو أدب فقط، يكون مرتبطا بشكل مطلق بالكتابة والقراءة الفردية. فى هذا المعنى من المؤكد أن "الأدب يكتب ويقرأ. الفولكلور يقال ويسمع"(ساسترى ٢٠٠٠: ٢٤٥). الأدب الشفهى أو الفولكلور يكتب ليقال، ليلقى، ليغنى، ليتمسرح (الرواه والشعراء على سبيل المثال). ينقل عن ظهر قلب، لا يرسخ فى رق أو ورق ليتذكر جيدا، يتقبل التنوع والتعديل المستمر عند التقل بدون ذكر اسم المؤلف (إنه "تفاعلى"). فى كل هذا فإنه يشبه الأدب المسرحى. الأدب المثقف (الأدب)، على النقيض، هو كما هو، لا يتعدل عند انتقاله<sup>(٦٢)</sup>.

لقد أشار جارتيا بارييتوس J.L.Garcia Barrientos إلى هذه الاختلافات فى حينها، بالرغم من أنه شدد على مظهر غير أساسى، الفصل بين النظر والسمع، بين الصورة والصوت، مبالغا فى تعارضهما الغير ضرورى :



الاختلافات الذهنية بين الروابط التاريخية التي ينتج إبداعها ونقلها الثقافى من خلال الشفهية وما تبنته الكتابة عميقة جدا. تبرز الثقافات الشفهية أهمية الصوت والجسد. يعمل فيها معنى الرابطة: علاقة الوحدة بين من يتحدث ومن يستمع. السمع يتغلب على النظر، والإلهام على التحليل. تحرض ثقافات ما هو مكتوب على الانفصال بين المنطوق والمسموع، بين الفاعل والموضوع، بين الذى يعرف والمعروف. يهيمن النظر والتحليل على الصوت والإلهام (١٩٩٦ : ١٩).

ولقد أثار تعميم الكتابة والقراءة، بدون شك، تغيرات لغوية هامة، سيكولوجية، وذهنية فى ثقافتنا، وليس أدبية فقط. اليوم السينما، التلفزيون، ووسائل الإنتاج وإعادة الإنتاج الفنية، يمكن ان تحدث تغيرات عميقة أيضا فى طريقة أدراكنا، تأويلنا وأتصالنا بالعالم. يحلل Garcia Barrientos نتائج حدث أن للكتابة ارتباط بالإبداع والتواصل الأدبى:

يبنى الاتصال الأدبى من خلال الكتابة جاعلا الأدبية نوعاً من الاتصال المؤجل والوحيد المعنى. تنتج العملية الاتصالية من طورين لقطع الاتصال، تقسم إلى لحظتين منفصلتين : كاتب - نص ونص - قارئ. مرسل ومستقبل يؤديان أدواراً ليست تبادلية. يوجه الكاتب إلى محاور صامت، لا يستطيع التجاوب فى المستوى نفسه الذى "يتحدث" فيه الكاتب، وتنتج القراءة فى غياب هذا: لا يستطيع القارئ أن يتناقش أن يتتبع، يطلب إيضاحات، يعدل، وأخيراً، يستطيع فقط تفسير، النص، تحقيق قراءته الخاصة (...).

يجد الكاتب أيضا مكان المحاور خاليا في لحظة الإبداع، الكتابة يبرر ذلك الغياب للقارئ بناء العمل مثل عالم دلالي ذاتي، مغلق من خلال وجهة النظر الدالة، بمعنى، أن كل المفاتيح اللازمة لفهمه تسكن في النص نفسه، أنه "الحضور" الوحيد للكاتب في القراءة. لكن، في الوقت نفسه، يسمح بتفسير الصفة المتفتحة للعمل الأدبي، تعدد معانيها أو غموضها، قدرتها لإقرار قراءات مختلفة، وهو ما يجعلها لا تختزل إلى "فهم" واحد كلي ويحافظ عليها حية، ليس كموضوع للتأمل، بل كموضوع للاتصال ( ١٩٩٦ : ٢٢ - ٢٣ ).

ما يؤكد هنا Garcia Barrientos عن الأدب مناسبا تماما للنص المسرحي المعتبر كالأدب، كنص مخصص للعرض، على النقيض، يكتسب طبقة ثانية أو كثافة اتصالية: بين الكاتب و"القارئ" تظهر سلسلة من الوسائط التي تقيم بالفعل اتصالاً مباشراً مع المتلقين، رغم أنهم لا يستطيعون التدخل هنا أيضا بطريقة مباشرة وتبديل أدوارهم مع المرسلين؛ سيقدم تدخلهم في مستوى آخر، أي، ليس في مستوى الخيال، الذي من خلاله يتحدث ويؤدي الممثلون - "الشخصيات". لا تتحدد وسائط المرسل المبدئي أو الأصلي (الكاتب)، بالرغم من ذلك، لنقل أو إعادة إنتاج رسالة مكتوبة، بل لتحقيقها، لتحسينها، لتمثيلها، أو تأويلها. على الممثلين، عند تقديمها على المسرح، علاوة على ذلك، جعلها كما لو كانت تخصهم (أو من الأفضل قول، كما لو كانت من ذات الخيال الذي هو أيضا فاعل التعبير، أي، الشخصية)، بطريقة طبيعية ومحتملة، بمعنى، ليس غيبيا، بل كما لو كانت الكلمات والأفعال تتبع بطريقة عفوية من ذاتها في اللحظة التي تنتج فيها، ماحية بالكامل عملية التعلم أو الصعوبات والجهود التي يقتضيها التفسير.

من ذلك كله، يمكننا إثبات أن الاتصال المسرحي يضيف إلى الاتصال الأدبي مظاهر وطبقات تجعله أكثر تعقيدا، تطرح، بما فيه، إلى المتلقى الأخير، المتفرج، التناقضات الممكنة التي تنتج في رسالة واحدة في كونها مرسلة من جانب العديد من "الكاتب" (الكاتب الأصلي والكتاب المختلفين • المشتغلين على ذلك النص المبدئي - مخرج وممثلين، إلخ). ليس هناك شك في أن عملاً مسرحياً ناجحاً بالكامل يكون هو ذلك الذي لا يوجد فيه تناقضات واضحة أو أساسية بين ما يكتبه الكاتب وما يفسره ويعرضه المخرج والممثلون. المستقبل - المتفرج ليس لديه وسيلة أخرى، بأية طريقة، التي تهتم بالأخص بقصد العمل أي تلك التي تحضر وتتأمل على المسرح، موجهه، لتفسيره، بما ترى وتسمع أكثر من النوايا المعبرة التي يكشفها الراسلون (كاتب، مخرج، ممثلون) (قصد الكاتب) بالرغم من قدرة هذه النوايا على توجيهها، في لحظة ما، وحتى كشفها، للمضمون والمحتوى الحقيقي للعمل، الذي لا يقع دائماً، كما نبه Garcia Barrientos في "مصادد القصدية:

لا يخفى على أحد يكون الأدب مألوفاً له مصادد القصدية. يعرف أي شخص أنه من الممكن أن يخدع كاتب بخصوص الدوافع الحقيقية لأعماله والتأثيرات التي يجب وأن تشيرها. من الممكن أيضاً أن تكون تصريحاته المعبرة محض خيالات بلاغية، مخصصة في بعض الأحيان لخداع الآخرين (كالرقباء). لكن، من خلال المعنى العام، يبدو من السخف الشديد منح ثقة عمياء للغايات المعلنة من الكاتب مثل إقصائها بوضوح بسبب المخادعة، بدون فحص على الأقل لها مش الاحتمالية أو الإيعاز الذي تستطيع احتماله ( ١٩٩٦ : ٤٥ ).

أيضا فى حالة المسرح، كما فى الأدب، علينا التحدث عن "كفاءة" المتفرج لينجز ذلك الفهم للعمل يكتب الكاتب المسرحى، بلا شك، واضعا فى اعتباره المتفرج المثالى، أى، مفكرا فى شخص يعرف كفاية "التشفير" المسرحى والذى بموجبه، يقيم معاهدة أساسية أوجوهية : الاعتراف بالعمل كخيال وعليه، عدم مطابقة كلمات وأفعال الممثلين والشخصيات كما هى بطريقة مباشرة. الذى يمثل ويقول "أنا" على خشبة المسرح ليس الكاتب ولا الممثل بل الشخصية. لا يطابقه المتفرج بالممثل ولا بالكاتب، فإليهما ينسب إبداع الشخصية ( بالنسبة للكاتب، بوجه عام، الهوية أو طريقة كون الشخصية، بالنسبة للممثل، الشكل كيف يؤدى - يتحدث، يومئ، يعبر-) وكيف يدمج دوره فى العمل عموما (من هذا تقع المسئولية بطريقة أساسية على المخرج) لكن الممثلين والأفعال، بخصوص هذه، تنسب إلى الشخصية أى، يتعرف ويحكم عليها كجزء من الخيال هنا من جديد يصير المنهج البسيط للاتصال الأدبى معقدا، وأكثر كثافة على خشبة المسرح. فى حالة الرواية أو القصيدة، تتكون الكفاءة المبدئية أو الأساسية للقارئ النموذج من عدم التطابق بين الكاتب الحقيقى (المعرفى) والكاتب الواضح أو الأدبى (الراوى أو صوت الراوى<sup>(٦٣)</sup>، الشاعر أو صوت الشاعر). فى حالة المسرح هذه التفرقة صالحة أيضا، لكن علينا توسيعها ليس إلى الكاتب فحسب بل إلى الممثلين، المخرج وباقى فنانى العمل المسرحى.

من كل ما سبق وذكرنا يستتج أن بمقدورنا التحدث وبخاصة عن الأدب الدرامى، لأن النص المسرحى بمقياس أكبر نص أدبى أيضا يتجلى هذا فى النصوص المسرحية التى دامت على مدى التاريخ، التى يمكننا أن نعثر فيها على

ملامح أدبية محددة لا تتعارض مع طبيعتها الدرامية والمسرحية يعمل الأدب (الأدبية والشعرية) على النص الدرامي كقطب جاذب نحو ما يحتاج التوجه ليرتقى فوق اللغة أو الحديث اليومي، وفي هذا المعنى يمكن استخدام أى من الوسائل (التعبيرية، البلاغية) التى تستخدم اللغة الأدبية لتصل إلى أغراضها الجمالية. القطب الآخر (المعارض والتكميلى فى الوقت نفسه) هو خشبة المسرح (برجماتية خشبة المسرح) التى تعمل كقوة جاذبة على التمدد الأدبى (غنائى، بلاغى، تعبيري)، محددة المدى التخيلى والصوتى للكلمة. لكن الظاهرة العكسية تحدث أيضا : حيث تصل الكلمة الشعرية، عند "الصعود" على خشبة المسرح، إلى أقصى تعبير لها، تتجسد، تحيا، تنتظم وتكتسح الجسد، من خلال العاطفة الجمالية التى تنتجها، فى حالة من "انعدام الوزن"، من الإعلاء أو "التجاوز"، أعلى، بلا شك، مما يمكن لأى قارئ الوصول إليه بقراءته الخاصة لذلك النص نفسه. تتحقق اللغة الشعرية على المسرح بالكامل إذا وجدت الصوت، التعبير، الإشارة، النبوة والعاطفة التى يمنحها لها الممثل النموذج، ذلك الذى يبحث عنه النص المسرحى، بالكيفية نفسها فى البحث عن الوصول إلى المتفرج النموذج أو المثالى، محدثا متعة جمالية خاصة والتى، بلا شك، أحد الأسرار الأساسية التى يستمر بها الفن المسرحى وسيبقى على مدى القرون.

إذن، فإن "الضغط" الذى يمارسه الأدب على النص المسرحى، بعيدا عن كونه عائقاً من أجل التحقق، التمثيل والعرض المسرحى، هو مطلب، دافع وإثراء جمالى يتجد دائما داخل العمل فى عموميته، أى، عندما لا يعارض المسرحية والدرامية للأحداث أو، كما يقول أرسطو، "تركيب الأحداث" عندما ندافع عن وجود ما هو



أدبى داخل ما هو درامى ومسرحى فإننا لا نلجأ ،لا إلى عودة إلى البلاغة العاطفية أو المفخمة للتسمية السيئة "مسرح شعري" فى القرن التاسع عشر وأخلافه (الذى يظهر على المسرح من خلال أسلوب مفخم طنان أو متكلف) ولا أيضا لأستخدام أعتباطى للغة،التي تخلط الشعرية والأدبية بتجاوز محض، أنتهاك، سحق،ضمان أو الجودة البسيطة، مظاهر يختلط بها أحيانا الإبداع والأصالة الأدبية تحت تأثير، بكل تأكيد، نصوص سردية محددة وغنائية صنعت من ذلك النوع من الاستثنائية أفضل (وأحيانا فريدة) فصائلها الجمالية.

ليس من المناسب خلط الأصالة بالحدائثة، مفهوم ،كما يشير Garcia Berrio علينا استبداله بمفهوم "دهشة رائعة أو إثراء للتجربة الذهنية الخاصة، العاطفية والجمالية فى التبادل مرسل - مستقبل"(١٩٩٤ : ٢٠٠). يظهر المسرح المعاصر، منذ التأثير القاطع للطليعيين، بتكرار محاولا، باسم الشعر مثلما بنقيضه، رفض النص، تجاوز حد المعنى، منتهكا، ليس الملاءمات الجمالية أو المسرحية بل على وجه الخصوص اللغوية أو النحوية، ناسيا أن:

ليس الانتهاك شعريا،بالضبط لأنه يدمر المطلب الدال،الذى يصل إلى الحد الأقصى فى الشعر فى تحليل أسلوب شعري ناجح يمكن ملاحظة دائما أن التصريحات بالاستثنائية اللغوية تنتج منتجات ذات معنى،بالقياس بأنها قادرة على تدعيم القياسات النحوية إلى أقصى توتراتها المرنة،بدون مخالفة مبادئها البنائية ( Garcia Berrio 1994: 77).

لذلك لا يتناقض ولا يتعارض المسرح والأدب بالرغم من أنهما لا يختلطان أيضاً، كما رأينا. لا يحل الأدب محل المسرح أو يستبدل به (ولا بالنص ولا بالعرض)، ولا المسرح رفض للأدب. على النقيض، أعطى التكامل بين المسرح والأدب وسيطاً دائماً، أفضل الثمار المسرحية. الفن الدرامي أيضاً، بمقياس كبير، "أدب فعال".

### المسرح كجنس أدبي

تثير مشكلة الأجناس الأدبية اهتمام نظرية عن المسرح لعدة أسباب، لكن على وجه الخصوص لأن تعريف أو تفريق الأجناس يساعدنا على أن نفهم بشكل أفضل ما هي الخصائص المشتركة وما هو خاص بالمسرح ويربطه بفنون أخرى لفظية من المعتاد حول هذا الموضوع بناءً وضعيتين متناقضتين: المدافعين عن وجود الأجناس (الطبيعية أو التاريخية بالنسبة لهذه الحالة فهو الشئ نفسه) والذين ينكرون كل تفرقة بين الأجناس، بخاصة في الفن المعاصر من المعتاد أن تخفى المناقشة نقطة ضعف: افتقار تعريف واضح لمفهوم جنس نفسه. مهمة ليست سهلة أبداً، لن نحاول حلها هنا بل بالقياس بأنها ستكون ضرورية بالنسبة لهدفنا: المعرفة بشكل أفضل لهدف دراستنا.

سنبدأ من أمر تطبيقي أشرنا إليه بالفعل: لا أحد يكتب للاعدمية من بين الافتراضات الضرورية لوضع نص مسرحي توجد المعرفة البديهية لشئ مختلف عما نسميه عمل أو جنس درامي. بقدر ما يرغب في أن يكون "طليعياً" أو أصلياً، لا أحد يكتب عن العدم، هذا إدعاء، ساذج بأقل تقدير، وبغض النظر عن ذلك

يصعب إثباته. على النقيض سنجد دائماً تشابهاً بين ما يكتبه شخص ما (مهما يكن وكيفما يكون) وبين شئ مكتوب سابقاً من قبل شخص آخر بخاصة، سنجد دائماً تشابهاً بين نص مسرحي ونص مسرحي آخر، حتى وإن كان فقط بفعل أن كلا النصين يجب عليهما أن يضعاً في اعتبارهما العرض، حدث العرض، في كتابته الخاصة وتركيبه اللفظي. يمكن أن يتفاضل الكاتب المسرحي عن الأنواع التاريخية (رواية شعر، دراما) أو عن الأنواع والأنواع الفرعية الدرامية (كوميديا، تراجيديا، دراما ساينت، ميلودراما، المسرحية الهزلية، المحاكاة الساخرة، الهجاء، إلخ) لكن ليس عن حدث العرض وكل ما يقتضيه (لقد أشرنا إلى ذلك) ما علينا إضافته فعل التلقى المباشر، أي، الحاجة إلى الاضطلاع أو الأخذ في الاعتبار للمنظور الحقيقي والفيزيائي للمتفرج. لكنه موجود أيضاً: إذا نوى الكتابة "ضد" الأنواع، أو تحقيق ذرائع أو مزيج، فالسبب أن لديه، على الأقل، وعى بوجود تلك الأنواع والأنواع الفرعية. لذلك تفرض مشكلة الأنواع علينا، لا يكفي بالإعلان عن عدم وجودها أو عدم الأهمية حتى تختفى سيكون من الأفضل، محاولة توضيحها ورؤية، عما إذا كنا سنجد في هذا التحليل، ليس تبريراً للأنواع، بل فهماً أفضل للظاهرة المسرحية.

في المقام الأول، كما سبق وأن ذكرنا إن المسرح ليس أدباً فقط، وعليه كنتيجة، لا نستطيع اختزاله إلى نوع أدبي واحد. لذلك فإن كل ما سنقوله بعد ذلك عن المسرح كنوع أدبي، لا يلفي هذه المقدمة المبدئية. كونه نوعاً لا يدخله في تناقض مع كونه، فضلاً عن ذلك، شكلاً فنياً مميزاً وحدثاً اجتماعياً غير مختزل في النص الدرامي- الأدبي. على النقيض، يمكن أن يساعد تحليل ما هو خاص في

النوع الدرامى فى تعريف وتحليل ما هو خاص فى الفن المسرحى بشكل أفضل (وبالعكس).

فى المقام الثانى، نقول إنه يوجد نوع أدبى درامى بالقياس بأنه يوجد نص درامى مختلف عن النص السردى أو الشعرى ترتبط هذه الأنواع الثلاثة الأساسية لنص أو خطاب (التي سنضيف إليها لاحقاً نوعاً رابعاً، النص "التعليمى" - الجدلى، الاستدلالي، الإقناعى، الاجتهادى)، بما يسمى أنواع طبيعية، التي قدم حولها باختين M.Bajtin تصريحات ذات أهمية نظرية كبيرة. يبدأ قائلاً لنا : إن

كل نوع قادر على احتواء مظاهر محددة من الحقيقة يمتلك كل نوع مبادئ محددة للإنتقاء، أشكال محددة لرؤية وتصور الحقيقة، درجات محددة بالقدرة على احتوائها وإدراكها فى العمق (١٩٩٤ : ٢١٠).

لذلك، لا يتعلق الأمر بملاءمة شكلية بسيطة أو أسلوبية. رغم أن لكل نوع وسائله الخاصة لرؤية وإدراك الحقيقة، المهم هو أن تلك الوسائل تسمح لنا بالدخول إلى مظاهر للحقيقة من خلالها فقط يمكننا الدخول. لذا فإن للأنواع أساساً أنثروبولوجياً اجتماعياً ذا تجاوز كبير، لأنها تشكل طرقاً لتصور وإدراك الحقيقة، وليست فقط مجرد طرق جمالية متكاملة: إذا كان كل نوع يتعلق فى الحقيقة بنوع مميز، فهو نظام معقد من الوسائل والطرق للهيمنة الذهنية وكنتيجه مصطنعة للحقيقة". (213: 1994 \_ كنتيجه، على سبيل المثال، ليست مصادر الرواية أو أسلوب الاستكشاف والهيمنة للحقيقة الإنسانية التي تقيمها

الرواية، مساويا لتلك التى تجعل النوع الدرامى ممكنا: "تمتلك الأنواع الدرامية مصادر لرؤية وإظهار تلك المظاهر للخاصية وللقدر الإنسانى التى لا يمكن أكتشافها - ليس بالوضوح نفسه فى كل حالة - بواسطة مصادر الرواية". (١٩٩٤: ٢١٣).

وعليه فإن ما يؤكدّه Bajtin هو أنه توجد بين طرق التعبير (الأنواع) ومظاهر معينة للحقيقة علاقة حميمية، إذن بدون الأنواع الأدبية لن نكون قادرين على رؤية ولا فهم جزء كبير من الواقع. وعليه، ليس الشئ نفسه، الكتابة بنوع والكتابة بنوع آخر. للكتابة حسب نوع" يجب على الفنان أن يتعلم رؤية الحقيقة بواسطة بصرية نوع"، لأن:

مظاهر معينة للحقيقة يمكن أن تفهم فقط تبعا إلى الطرق المحددة لتعبيرها من جانب آخر، يمكن أن تطبق هذه الطرق للتعبير فقط على مظاهر محددة للحقيقة. لا يدخل فنان مادة معطاء مسبقا فى الخطة السابقة لوجود العمل. خطة العمل بما فيه عملية الاستكشاف، الرؤية، الفهم والانتقاء للمادة. (١٩٩٤: ٢١٥).

هكذا فإن، الكاتب الدرامى، يعيد أخذ ما قلناه فى بداية هذا الباب، من المحاولات العديدة للكسر أو التجاوز للأنواع التى يصنعها، ليس فقط لصياغة نص لنظم وملاءمات مسرحية (تاريخية) موجودة مسبقا، بل عليه أن يتعلم رؤية وإدراك الحقيقة حسب الطريقة أو النوع الدرامى، منذ البداية نفسها لعمليته للكتابة (الاستكشاف والانتقاء للمادة الدرامية التى يقدمها له الواقع



الاجتماعى)لأن، "حقيقة النوع وحقيقة الدخول للنوع مرتبطان أساسيا فيما بينهما"(١٩٩٤: ٢١٥). ليس النوع، لذلك كله، مجرد اختيار فردى أو شأن يمكن أن يختلفه أو يحله الكاتب بطريقة ذاتية أو فردية. للأنواع طبيعة موضوعية،تذهب لأبعد من الفاعل المبدع،بقدر ما يستطيع،بالطبع، أن يحاول تعديل الأنواع،مزجهم أوأيضا خلطهم. نقول إن الأنواع ذات طبيعة جماعية، لذلك ليس من المستغرب أن تحاول الكتابة المعاصرة،المتغذية على مبدأ الذاتية المطلقة بطريقة يوتوبية،متضمنه فى النص المسرحى (المخصص بطبيعته الخاصة على فعل اجتماعى، الخاص بالعرض الجماعى)، التفاضى أو إلغاء الأنواع.لكن المعرفة والتصور للحقيقة (المعرفية، حسبما ذكرنا) ذات طبيعة اجتماعية،مما يعنى أنها اجتماعية وفكرية منذ بدايتها،لأن إدراك الحقيقة يتطور،يتولد،فى عملية الاتصال الأيديولوجى الاجتماعى"(١٩٩٤: ٢١٥). من جديد نصل عن طريق دراسة الأنواع لمحظور الاتجاه للنسبية والذاتية الفردية بممارسة مسرحية معاصرة تطالب، أحيانا بلا تحركات قليلة، بموت الكتابة والنوع الدرامى،تخلطه مع السردى أو السينمائى والموسيقى أيضا،بدون الانتباه إلى أن موضوعية النوع،بعيدا عن تحديد الإبداع والاتصال مع الجمهور،تحفزها وتجعلها ممكنة.لأن النوع ليس هو أفق التحديدات،بل التوقعات والاحتمالات. يوجه ويجسد نوعا ما يفعل،لكنه يفتح احتمالات غير محدودة لكيفية فعل ذلك الذى يسمح لنا بالفعل. اصطلاح ليس مرادفا لتكرار،كليشيه،نمطى أو مكان عام.لم يمنع النوع،كما أثبت على مدى التاريخ، الإبداع والأصالة الفردية فقط عندما تتحول أشكال محددة تاريخية للأنواع إلى قواعد مغلقة (حالة كلاسيكية القرن الثامن عشر أو الكوميديا القومية الإسبانية فى أواخر القرن السابع عشر)، مستفزة حياتها

الداخلية الخاصة، مثيرة تقليداً عقيماً وتكراراً للنماذج التي تبنيها.

الأنواع مصانة، بالإضافة إلى مراعاتها لعمليات التلقى ولحالة المتلقى أو المرسل إليه. من المدهش في هذا الصدد، كيف يعرف المشاهد السينمائي اليوم جيداً، عندما يحضر إلى السينما، أى نوع أو نوع فرعى الذى سيراه، تسمح له هذه الكفاءة التى ليست فقط قدرة كبيرة وحرية للاختيار والانتخاب، بل الأعداد، فى كل حالة، باستقبال أفضل. اليوم فى المسرح، على النقيض، يجهل المتفرج فى كثير من الأحيان، ليس النوع أو النوع الفرعى الدرامى الذى سيحضره بل وأيضاً إذا كان ما سيحضره مسرحاً أم لا. "اللعب" تبدو لنا عدم الكفاءة المستدعاة من قبل المتفرج الأسلوب الأسوأ لاجتذاب الجمهور نحو القاعات المسرحية. متفرج أعزل، حائر داخليا بسبب عدم فهمه جيداً لما يقدم له على خشبة المسرح، أسوأ علاج أمام هجران الجمهور المسرحى. لكننا سنجد التشابهات والاختلافات بين الأنواع، التى تبني دفعة واحدة أهميتها الاجتماعية والثقافية، وليس الأدبية فقط.

هناك شكل تقليدى، مسرح بلاغى، رغم أنه إيحائى جداً، للتفريق ولربط الثلاثة أنواع الأساسية المعرفة كفنائية، ملحمية ودرامية. ربما كان V.Hugo 1989 أفضل من عبر عن هذا الاتجاه - الذى كان له تعبيرات لا تحصى - لتعريف الاختلافات بين الأنواع، بطريقة أدبية وحتى شعرية يبدأ بقوله لنا إن "كل الأمور تمر فى الطبيعة وفى الحياة بهذه الأطوار الثلاثة: الغنائى، الملحمة والدرامية" (١٩٨٩: ٤٥). ننحى جانباً الخاصية التطورية (متعاقب ومتوال) لهذا المفهوم ونبقى مع شئ يبدو أكثر ملاءمة: إتنا نجد فى كل حقيقة اجتماعية أو ثقافية تلك التعبيرات الثلاثة لما هو آدمى، بدون أن ندخل الآن فى تعريف أكثر دقة لما نفهمه فى كل

حالة. بالإصرار على الخاصية التاريخية المتطورة للأنواع يؤكد V.Hugo أن:

العصور البدائية غنائية، العصور القديمة ملحمية، العصور المعاصرة  
درامية تتغنى القصيدة الغنائية بالخلود، وتوقر الملحمة التاريخ، ترسم الدراما  
الحياة. خاصية الشعر الأول هي السذاجة، خاصية الثاني البساطة، خاصية  
الثالث الحقيقة (...).

تحيا القصيدة الغنائية من المثالية، الملحمة من العظمة، الدراما من ما هو  
واقعي (١٩٨٩: ٤٣ - ٤٤).

ورغم ما لديهم من أساس تاريخي مؤكد (أشير إلى المسرح الغربي) إلا أنه لا  
يتحتم علينا أن نأخذ هذه التقسيمات ذات الاتساع وعلم التأريخ المسهب بمبالغة  
حرفيا.

رغم ذلك، يبدو أمر ارتباط بداية التعبير الغنائي، على سبيل المثال، بطريقة ما  
بالثقافة "البدائية" (المفهومة على أنها تلك التي لم تطور حتى الآن الكتابة كوسيلة  
للذكرى، للحفظ ولانتشار المنتجات الفنية ذات الطبيعة الشفهية - أغان، قصص،  
دراميات) منطق صحيح ومتسق، وعليه كلما أصبحت ثقافة ما أكثر بدائية، كلما  
أنتجت تطوراً أقل عن الشعر الملحمي والدرامي كأنواع مختلفة تتطلب تطوراً  
كبيراً للكتابة، بسبب التعقيد الخاص والامتداد الخاص لتحقيقاتها (الملحمة أو  
التراجيديا، على سبيل المثال، أشكال تاريخية لهذه الأنواع). يبدو الإدراك  
التاريخي، من جانب آخر، مرتبطاً أيضاً بالشعر الملحمي، الذي يقتضى تعقيداً  
اجتماعياً أكبر (بنايات لتظيم أكبر وأكثر تعقيداً من القبيلة أو العشيرة المقربة أو

المألوفة) يتطلب عمليات للتوحد الجماعى (أيديولوجى وثقافى، بالمعنى الأنثروبولوجى) فى مقابل خاصية "ساذجة" مثالية و"أبدية" للشعر الغنائى، وعلى النقيض، الشعر الملحمى أكثر تاريخية، ويميل بسبب ما ذكرنا من أهميته كمبدع للعلامات وروابط الهوية والانتماء، نحو "توقير التاريخ". والشعر الدرامى؟ يبدو منطقيا أن يصير بتطوره الكامل (تحت شكل مسرح مؤسسى، بالأخص) إبداع تاريخى لاحق لبدايات الشعر الغنائى والشعر الملحمى لعدة أسباب:

- لأنه يفترض، وهذه ليست معلومة طريفة، تطور معين للكتابة، تجعل العرض المسرحى ممكنا بما يكتفه من تعقيد (تخليد لأحداث كبيرة لكتابة معجمية ونحوية متطورة ومعقدة، لعبة الأجوبة، مداخل ومخارج لا تستطيع التوقف عن الارتجال، تمثيل لأعمال فى سياق أعياد احتفالية ومراسم يخرجون فيها عدة أعمال، إلخ. إننا نصف، بالطبع، الكوميديا والتراجيديا اليونانية، التى تعد النموذج الذى تأسست عليه هذه المناقشة والتباين فى الأنواع، بعيدا عن الخاصية العامة والشاملة لها نفسها.

- لأنه يقتضى أيضا وجود تنظيم اجتماعى أكبر وأفضل يجعل الإبداع والبناء لمكان مادى ومعمارى مخصص لاستقبال العرض الدرامى ممكنا.

- لأن النوع الدرامى يتطلب ظهور أشكال معقدة من الحياة الاجتماعية توظف الاهتمام، وتزود العروض المسرحية بمعنى أيديولوجى واجتماعى. فى هذا المعنى، تتبثق الدراما أو العرض المسرحى عندما تفشل الآليات الأيديولوجية للشعر الملحمى، أو تنتج تأثيرات قليلة لتحافظ على النظام الرمزى والقيمى الذى زود

الجماعة الاجتماعية بالتطابق والتماسك. أمر عرضي أن تغذت التراجيديا اليونانية، على سبيل المثال، من الشخصيات والقصص التي أبدعتها الملحمة مسبقاً (هكذا في أيسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس، وأيضاً في كوميديا أريستوفانيس أو في الكوميديا الجديدة ليناندر). بسبب هذا كله فإن الدراما أكثر قرباً من الحياة أو مما هو واقعي بالقياس بأنها أفضل وسيلة لحل مشكلات التوحد والتماسك الجماعي بالقياس بأن المجتمع يطور، يجد وسيلة لاختبار وتحفيز تغيراته بشكل منظم ومضبوط، كما يفعله من خلال الخيال المسرحي.

- لأن المسرح يسمح، بالإضافة إلى ذلك، بدمج الشعر الغنائي والشعر الملحمي في النص الدرامي والعرض، ليسترجع قدرته الخيالية المتحققة، الجمالية والأيدولوجية من خلال وجهة النظر هذه، فإن الدراما هي الشعر الكامل. لأن القصيدة الغنائية والملحمة يتضمنانه في المصدر فقط، على النقيض، تحتوي الدراما على كليهما بتطور تلخيصهما وتشملهما (هوجو ١٩٨٩: ٤٥). يتفق هوجو V.Hugo في هذا مع هيجل Hegel، الذي بالنسبة له "الدراما، في عمقها بقدر شكلها نفسه، تقدم الاتحاد الأكثر اكتمالاً لكل أجزاء الفن وبناء عليه، لا بد وأن تعتبر مثل الدرجة الأكثر سموّاً للشعر وللن بوجه عام" (١٩٤٨: ١٢٦). لكن لا يجب فهم الشعر الدرامي على أنه مزيج من الأنواع بل اندماج، عملية يمكن أن تنتج فقط إذا وُجد عنصر سابق مولد أو مهيمن: "في الكل يوجد من كل شيء، لكن في الكل العنصر المولد يخضع له كل الآخرين، والذي يفرض على المجموعة صفته الخاصة" (هوجو ١٩٨٩: ٤٥).



يجب ان تتنوع هذه النظرية عن الأنواع بلا شك، وحتى يمكن أن ترفض بسبب الفعل البسيط الخاص بأننا لا نستطيع أن نثبت بأية طريقة ذلك التطور التاريخي الذي، احتماليا، لم يكن ولا شديد التنظيم ولا شديد التعاقب كما ظن هيجيل، ف هو جو وكل أنصار الحركة الرومانطيقية يمكننا تخيل تطور ما مبدئي متزامن، تستتر فيه العمليات المختلفة تمتزج أو تؤثر بالتبادل. غير أن، النتيجة النهائية تبدو مناسبة لذلك المنهج، الذي تظهر لنا صلاحيته نظرية أكثر منها تاريخية. المؤكد هو أن الأنواع تطورت تاريخيا كأشكال مختلفة للتعبير والفهم للحقيقة، مستجيبة لاحتياجات إنسانية أو أنثروبولوجية مختلفة، وهو ما يبدو مؤكدا لنظرية Bajtin عن الأنواع التي أوجزناها من قبل.

يقدم لنا A.Garcia Berrio 1992 نظرية عن الأنواع الشديدة الاكتمال التي تقيم اختلافات تبعا للقوالب التعبيرية للخطاب (أسلوب التعبير) وعن أشكال التلقى، وليس عن محتوى الرسالة. الأنواع أساليب للإنتاج- الانتقال- الاستقبال مختلفة من الناحية الشكلية والبنائية، رغم أنها تتشارك في عمق عام فني أو جمالي واضح، ملخصا للملامح المميزة لكل نوع للموضوع من قبل Garcia Berrio، يمكننا نظم الجدول التالي:

الشعر الغنائي	الشعر الملحي	الشعر الدامي
ذاتي	موضوعي	خليط (موضوعي - ذاتي)
تعبيري	مرجعي	اسمي
حاضر	ماضي	مستقبلي
باطني الصوت	توضيع للصوت	أغتراب الصوت
روائي	محاكي	يمزج (روائي - محاكي)
عاطفي	حدسي	ذهني
حسي	تخيلي	دافع
مسائي	نهارى	انتقال نهارى - مسائي
تعبير	سرد	عرض
تركيز	تقدم	توتر
توحد	إعجاب	صدمة

من الواضح أن توزيع بعض من هذه الملامح قابل للنقاش<sup>(٦٤)</sup> (على سبيل المثال، الخاصية أو العرض الزمني، أو القولية المعرفية، توزيع الموضوعية/الذاتية، الخاصية الروائية للشعر الغنائي والمحاكي للشعر الملحي، إلخ مظاهر سنحاول توضيحها لاحقاً). كما يمكن أن يتقاسم العديد منها أو يتواجد بكيفية ما في الأنواع الأخرى، لهذا المنهج النحوي ميزة الوضوح

والفاعلية، بمعنى أنه يمكن تطبيقه على القوالب المختلفة للخطاب الأدبي من أجل فهمه وتعريفه بشكل أفضل، بدون أن يفترض ذلك إجبار النص على التوافق مع الدرجات المقامة، بل على العكس لرؤية فى أى معنى وعن أى مظهر لكل نص تحديدا يمكن أن تطبق أم لا ستقيم الأنواع، بكيفية ما، احتمالات نظام "اللفة" الأدبية، بينما ستكون النصوص أو الأعمال المسرحية هى التحقيق المادى لتلك الاحتمالات أو "اللفة" الأدبية. لكنها لا تبنى بنيات مغلقة، وهو ما يعنى أنها تنتج بثبات تأثيرات ومعايير تعبيرية وشكلية من نوع إلى آخر هكذا، على سبيل المثال، أدمج المسرح المونولوج الذاتى للرواية المعاصرة فى بعض المسرحيات الدرامية لإظهار الضيق، الريبة أو الهذيان لشخصيات محددة ( Strindberg-Ibsen

ولقد أدمجت التراجيديا اليونانية (بخاصة من خلال الجوقة) بالطريقة نفسها لحظات شعرية ذات جمال فائق وأخرى ذات طابع ملحمى (من خلال هيئة الرسول)، متتبعة النموذج السردى للملحمة، ذا المناظر الوصفية الفائقة الروعة كما حكى لنا يوربيدس عن وفاة هيبوليتو، ممزقا فى الصخور عندما جمحت جياده عند ظهور ثور ضخمة مرسل من قبل بوسيدون، من بين أمواج البحر حتى يوقظ، بواسطة الرعب والشفقة، التفيس التطهيرى، بدون الحاجة إلى إظهار الفظاظة والذعر للمتوفين قتلا (الذى، حسب نموذج التراجيديا نفسها، كان يجب أن يصنع بطريقة هائلة وبواقعية مفرطة ) يتشبه الكتاب المسرحيين بالتكنيكات الوصفية لرواة الملاحم، أولئك الذين يصورون مأساويا تلك اللحظات التراجيدية بوسائل وصفية ومتحولة بكفاءة متحققة تتأخر فيها الأحداث عن تقديم تفاصيل الإبادة الجسدية للبطل، متتبعة تراكم بطئ من التوتر والرعب من خلال وجهة

نظر الرسول،الذى سينقل بطريقة مباشرة تلك العواطف إلى الجمهور كشاهد عيان على الأحداث من السينما،لضرب مثل أخير، نسخ المسرح تجزئة الحدث الدرامى،التتابع والأعداد للصور والتصوير بهدف تقديم تنوع كبير وسرعة للإيقاع المسرحى بوجه عام.يمكننا التحدث عن ظاهرة خاصة من النصية البينية بين الأنواع،وليس فقط من أنواع داخلية،حتى عن "الوسطية البينية"، إذا ضمنا المسماه بوسائل الاتصال.

ليست الحدود بين الأنواع صارمة أبدا بل مسهبة ومتدفقة.

ذكرنا منذ قليل وجود نوع رابع بسبب غياب الكلمة المناسبة سنسميه "تعليمى"<sup>(٦٥)</sup> سنعتمد،حتى نعرض هذا النوع،على وجود أساليب أخرى للخطاب الأدبى (ولو أنها ليست أدبية فقط،يمكن أيضا وجود سرد أو شعر ملحمى ليس أدبيا، وشعر درامى ليس أدبيا) لا يمكن أن تشبه الثلاثة الآخرين،مثل تلك النصوص التى تحكمها الجدلية،الخطابية،البرهنة،الاقناع أو الاستئناف،جميعها أشكال موجهة بطريقة مباشرة إلى المتلقى بقصد تعديل أفكاره،مواقفه أو سلوكه،وليس فقط بما يحرك مشاعره،بإلهائه أو بتحفيز خياله ومشاعره،كما يفعل الشعر الغنائى، الشعر الملحمى والشعر الدرامى.يمكننا قول إن الشعر التعليمى يلجأ أكثر إلى الأفكار والفكر،بدون ان يتخلى بسبب ذلك عن العاطفة كوسيلة إقناعية.أعتبر المقال الأدبى حديثا كنوع جديد،لكننا نعتقد أنه،بكونه تمثيلاً نموذجياً للنوع التعليمى،لا يستفذه(كما لا يستنفذ النوع الدرامى الكوميديا،على سبيل المثال) سيكون المقال شكلاً هاماً للشعر التعليمى،كما يمكن أن يكون الوعظ،المؤتمر،الخطاب السياسى أو الأكاديمى،الحوار(فلسفياً أو

علمياً)، النقاش، الأمثال، الأقوال المأثورة، الحكم، الأساطير، الحكاوى، جوامع الكلام أو التعبيرات، بالإضافة إلى المقال الفلسفى أو الأنثروبولوجى<sup>(٦٦)</sup> لا يهتم المحتوى بل إن الاهتمام بالقالب التعبيرى والخطابى من جانب الراسل-الكاتب، ووعى المرسل إليه-المتلقى، الذى يميز تماماً الخطاب "بنبرته"، وسائله، غاياته وهدفه العام، كما فى الأنواع الأخرى، يمكن أن يستخدم الشعر التعليمى عناصر غنائية-ذاتية، ملحمية-سرديّة أو درامية فى تطوير نصوصه أو خطابات، لكنه سيكون دائماً تحت سيطرة ذلك القالب المحدد الذى ينظم دلاليًا ونحوياً التعبيرات والأفكار بقصد إظهار فكرة ما والبرهنة عليها و إلى ما يمنحها بطريقة صريحة وخادعة، قانون الحقيقة يهمنى إبراز وجود هذا النوع الرابع ليس بقدر اندراجه فى المنهج العام للأنواع (شأن يقصيه هدفنا، ويجب دراسته بوقت أطول يحل ويسترجع بلا شك، ما قيل فى وقت آخر قريباً عن فن الخطابة والبلاغة) كما بقدر ربطه بالنوع الدرامى، نصح فى الكثير من الأحيان، بأن الدراما تدمج خطابات "تعليمية" فى تطور الأحداث والحوارات، وصولاً إلى التسمية السيئة "مسرح الأفكار" لتشغل حيزاً بارزاً، نثبت أيضاً، وكعنصر سلبي، ما يتحتم على الكاتب من تضمين مغريات فى حوار الشخصيات، أجوبة خطابية لا تتناسب دائماً مع طبيعة المواقف ولا احتمالية الشخصيات، تجبرها على قول، لا ما يقوله هم ولا بالطريقة التى يقولونها بها، جمل، جدليات، أفكار، استطرادات واعتبارات أخلاقية أو فلسفية خاصة بالكاتب المسرحى، لا تبدو مذعنة إلى الاختفاء بطريقة مباشرة، مثل الكاتب، على المسرح. لذلك يساعدنا التمييز بين الدرامى والتعليمى، على تمييز المسرح عن قوالب أدبية أخرى، الشئ نفسه نفعله فى حينه مع السرد فى اعتباره مناقضاً، فى ذاته، للدرامية والمسرحية الخاصة بالعرض



بالنسبة إلى أنواع أخرى نجد أيضا اختلاف آخر لافتاً بين الشعر الدرامى والشعر الملحمى والشعر الغنائى. إننا نشير إلى التنوع الكبير للأشكال التاريخية التى يقدمها النوع الدرامى فى مواجهة التنوع القليل للنوعين الآخرين. ليس هناك شك فى أن تطور الشكل الدرامى تفضيليا، كان أكبر بكثير<sup>(٦٧)</sup>. نعرف أنهم وضعوا فى اليونان ما يسمى بالأنواع الكبيرة (التراجيديات والكوميديات) التى يتوجب أن يضاف إليها النوع "الدرامى الهجائى"، لدينا بالكاد معرفة عنه لكن من الجائز أنه حدد "طريقاً ثالثاً" بين التراجيديات والكوميديات الذى بعد ذلك، منذ القرن الثامن عشر وبالأخص اعتباراً من الرومانطيقية، سمي "دراما"<sup>(٦٨)</sup> حيث شكل به من جديد ثالث تصورى لانزال نستخدمه اليوم كمرجع (أو نظام) اعتباراً من أننا نستطيع تصنيف كل الآخرين إلى أنواع فرعية أو أنواع أقل.

لقد طرحت على مدى التاريخ العديد من الصيغ التصنيفية التى انتهت، كما نقول : فى هذا التصنيف الثلاثى. حقق Sanchez Escribano , Alberto Huerta Clavo , 1971 دراسة عن تطوير الأنواع الدرامية التى نعتمد عليها لفهم معنى تأكيدنا على ثراء وتنوع الأشكال المسرحية، معلومة تكشف بذاتها الأهمية الكبيرة الاجتماعية والثقافية للمسرح، المكان المركزى الذى شغله فى الصياغة أو التشكيل الأيديولوجى والرمزى للمجتمعات الغربية خلال فترة زمنية طويلة. أولاً كانت الكوميديا ثم الدراما، النوع الذى تطور بشكل كبير متحقق، منذ ذلك التطور الأول فى اليونان من كوميديا أرسطوفانيس القديمة حتى الكوميديا الجديدة لميناندرو هكذا، على سبيل المثال، نجد كوميديات الروايات

الفروسية،رواية الشخصية،ملهاة العقدة،المختال(هجائية)،كوميديا راقية(الاعتناء باللغة،الدقة فى التفكير،العقلانية،الذوق الحسن)وكوميديا منحطة(هزلية،لغة سوقية،أذواقاً أقل رهافة) كوميديا الطبقة المتوسطة(البورجوازية) (الصالون،عائلية،عاطفية)كوميديا العادات،كوميديا البطولات( Racine كوميديا خفيفة(المسلاة)،كوميديا السحر،الرومانسية،الواقعية،الطبيعية،إلخ،بسبب عدم تسمية تفرعات أخرى لما يسمى أنواع أقل مثل المسرحية القصيرة جداً،المهزلة القصيرة،المسرحية الهجائية،المسرحية الهزلية أو الأسبرينتو يميز الكتاب والمتفرجين جيداً بين كل هذه القوالب،وهو ما كان يعنى اتفاق ما حول أشكال التمثيل أو الخيال،والذى حدد،لذلك،درجة الاحتمال وأسلوب التلقى ( مطابق أم لا للتوقعات) فى كل حالة.

م إذا يحدث اليوم فى المسرح؟ من جانب،من الواضح أن الأنواع لاتزال موجودة وحتى أنها تختلق وتدمج أشكالاً جديدة أو أنواعاً فرعية (مثل،على سبيل المثال، "المسرح الموسيقى"،بين الأوبرا والثرثويلا، نستطيع أن نقول : أو "المسرح-الراقص"،نوع مخطط أو "المونولوج"،مسرحية كلها "حوار مونولوج" مع الجمهور،إلخ). فى الوقت نفسه، تنتج الظاهرة العكسية: اختفاء الأنواع المسرحية (أو الفرعية) مثل تلك وأستبدالها بتنوع كبير للأساليب الخطائية والتأويلية داخل العمل الواحد نفسه، أو فى العرض على غرار أسلوب التلفاز أو الكولاج،مقدمة تعاقباً منظماً بقليل أو كثير(أو فوضوية) لأجزاء درامية،من بينها يمكن أن يظهر واحد كوميدي،آخر غنائى،آخر درامى،وتهكمى،وآخر عاطفى أو ميلودرامى،آخر مفرط الواقعية أو داخل الشخصية الواحدة نفسها أو المشهد،لحظات غريبة

مضحكة، بطولية، راقية أو عامية فرض ذوق معين بسبب التنوع العاطفى، التغيرات السريعة للحس الفكاهى، المزج بوجه عام بما هو كوميدى وما هو جدى شئ اكتشفه لوبى دى بيجا كوسيلة شديدة التأثير والذى رفعه الرومانطيقون إلى مطلب حتمى للدراما يأتى هذا متحدا مع التنوع المسرحى مع التغيرات السريعة للديكور، البحث عن إيقاع سريع، محاولة تجنب شعور الجمهور بالملل بأى تكلفة تحت تأثير السينما، التليفزيون والدعاية بزيادة الإمكانيات التقنية وتغير حقيقى فى العادات الإدراكية (تنوع كبير بتجانس وشدة المؤثرات الصوتية والبصرية) يبحث المسرح اليوم قبل أى شئ، عن جذب الجمهور، التكيف مع أذواقه وحساسيته الجديدة وهو السبب فى عدم حاجته للانشغال بقواعد الأنواع أو الأنواع الفرعية يعنى هذا، بالطبع، أن الفن المسرحى حى وإن ملائمت النوع لا تهم الجمهور، وعليه لا تؤثر فى التلقى. لكن هل يلقى هذا بالكامل النقاش حول الاهتمام النظرى والتطبيقات بالأنواع الأدبية والأنواع الفرعية المسرحية؟ لا نظن هذا. الموضوع الذى يشغلنا الآن هو توضيح هل سيكون المسرح أم لا نوعا أدبيا موضوع ذو أهمية كبيرة اليوم تحديدا بسبب اختبار الأشكال التاريخية لتطور كبير، مفرقا حدودها وخالطها معا، مفسحا المجال لأشكال جديدة أو من الأفضل قول، لتراكيب جديدة من الأشكال، أى، أشكال مختلطة أو مهجنة. يمكننا القول إن الأنواع الأساسية (الفنائى، الملحمى، الدرامى والتعليمى) كانت غير اقليمية" والآن يمكن أن توجد فى أى شكل لفظى محدد : قصيدة، رواية، قصة، حكاية، ريبورتاج، تعليق، مقال، عمل درامى. حدث هذا بكيفية ما مع الأشكال الكلاسيكية. كانت الملحمة شعراً ملحمياً، كانت التراجيديا شعراً درامياً، لكن وجد أيضا الشعر الفنائى، التراجيديا والكوميديا مسرحين الملحمة والأغاني

الشعرية والإنشاد، الرومانس (الملحمى) تحول إلى دراما فى الكوميديا الوطنية الأسبانية، مسرحت القوادة La Celestina الرواية اللاتينية، مسرح خوان دى إنشينا القصائد الرعوية، حول جالدوس رواياته إلى مسرحيات، ملئت الكوميديا البورجوازية وأعمال بينا بينتى benaventina المسرح برسائل وروايات أخلاقية. ولقد صاغ لوركا درامياته شعرا، اليوم يرغب المسرح - بالإضافة إلى التحويل الدرامى- فى أن يسرد، أن يقص، أن يصوغ النص والمسرح شعريا، إلخ ما الذى نريد قوله من كل هذه الأمثلة وأخرى كثيرة يمكن تقديمها؟ اذن لا بد وان يتركز منهج موضوع الأنواع اليوم من خلال منظور جديد، يأخذها كما هى فى الحقيقة، أساليب خطابية، أشكال لتنظيم النص والمناقشة تبعا للتأثيرات الإدراكية والبنائية للحقيقة (الحقيقى أو المتخيل) من جانب، وأنفعالى وجمالى من جانب آخر يرغب كاتب فى إنتاجها فى بعض المتلقين الممكنين.

بالوصول إلى هذه النقطة نجد أنفسنا مجبرين على عمل سلسلة من التحديدات الاصطلاحية والدالية بكل مخاطرة الافتراض بالبقاء مدركين من قبل تعريفاتنا نفسها من بين ما سننحيه جانبا، ستصير اللفة والكلمات مبهمة وغير فعالة عاجزة عن الاعتناء بالظواهر التى تستند أو تعمل عليها كمرجعيات، بسبب التحولات والتغيرات المؤثرة فى موضوعاتها أو بسبب تحليلات شديدة الدقة ومن جانب آخر، المحاولة لاستخدام صارم ومحدد للمفاهيم بشكل مطلق، يعيدنا بهوس إلى "دلالات" تعسفية تناسب مفهوم وسطى أو برجماتى، وهو ما سنعرضه هنا سيفيدنا هذا الجهد الإيضاحى فى "الاقترب" أكثر من (وفتح فى الوقت نفسه) موضوعاً وهدف هذا العمل الذى ليس شيئاً آخر غير تعريف



الظاهرة المسرحية وفهمها بشكل أفضل بكل تعقيداتها النصية والمشهدية، متجنبين أيضا أن "كل شئ صالح" الذى أشرنا إليه عدة مرات، مثل "totum revolutum (الخليط) أو "المزيج" الذى تحيلنا إليه الممارسة المسرحية المعاصرة فى كثير من الأحيان. لكن، كما قال مارسيل مارسو Marcel Marceau نحن نفكر أن "كل فن يخلق حدوده الخاصة للبحث عن الكمال. الفنون غير محدودة داخل حدودها الخاصة، فهى تخلق العوالم الكبرى فى عوالمها الصغيرة" (٦٩) نحن بحاجة لنعرف ونفهم المعنى الإيجابى لتلك الحدود، إلى تحديد المصطلحات الآتية: سرد، درامية، شعرية وبيانية.

ستبنى هذه الأسماء الأنشطة ومعانيها المترابطة (سردية، درامية، شعرية، "استدلالية") الملامح التى ستسمح بتقديم أساس لتلك الأنواع الأربعة التى تحدثنا عنها، معتبرينها، ليس كأشكال مادية أو مستقلة لنص أو خطاب (بالرغم من أن لديها أشكالا تمثيلية نموذجية) بل كأختيارات شكلية عامة تحت تصرف الكاتب بعيدا عن الشكل المحدد أو المهيمن الذى قررت بناء نصها عليه. عدم خلط نوع ونص يسمح لنا بتقبل وجود أنواع مختلفة فى النص الواحد نفسه، بالرغم من أنه يوجد دائما، وهذا هو الإثبات الذى قيد المبدأ السابق، هيمنة أو نوع مهيمن فى كل نص مادي، نوع يسمح بتفسير وتقييم النص اجماليا من جانب المتلقى والذى يمكن ان يندمج فى الوقت نفسه مع الأنواع الأخرى الموجودة فيه.

نقول هكذا إن للشعر الغنائى اليوم شكلاً مهيماً الذى هو القصيدة الغنائية، لكننا نستطيع أيضا العثور على شعر أو شعر غنائى تقريبا فى كل شئ، من عمل مسرحى حتى قصة، خطاب أو إعلان دعائى، ولذلك، يمكننا إضفاء



الصيغة الشعرية على أى نص، أى تزويده بالشعرية، بعيدا عن كون ذلك النص مكتوبا نثرا أم شعرا.

أيضا نستطيع إثبات أن الشكل التمثيلي النموذجي الحالى للشعر الملحمي هو الرواية (بما فيه الأقصوصة والقصة) وأيضا يمكن ان نجد سرداً ونصاً سردياً فى قصيدة، خطاب، مشهد مسرحي، وعظ، محادثة أو خبر صحفي.

العمل المسرحي أو الدراما هو الشكل التمثيلي النموذجي والمهيمن على النوع الدرامي، لكن بإمكاننا العثور على درامية ومسرحية فى رواية، قصيدة، حادث من حوادث الحياة اليومية، رواية تليفزيونية، مناقشة فلسفية أو احتفال ديني.

أخيرا، يظهر النوع التعليمي، الجدلي والاستدلالي، بوضوح فى المقالة الأدبية، وأيضا فى مؤتمر، خطبة، نسخة مسرحية، قصة، درس أكاديمي أو، أيضا فى نقاش يومي.

علينا ان نمزج بالمناسبة، فى هذا الإحصاء، ظواهر ذات طبيعة لفظية أدبية وغير أدبية، لنشير إلى الأنواع التى تذهب إلى ما وراء الأدب، مع أنها تأصلت وتطورت فى الأدب ابتداء من عمل واع وإبداعى حول اللغة وهنا حيث نجدهم فى بعدهم النصي الحقيقي والاستدلالي، ستكون الأشكال التلقائية للحياة اليومية أو لبيئات غير فنية، أشكالا ثانوية من خلال وجهة النظر الجمالية والشكلية، التى نهتم بها هنا. سيكون علينا، بالرغم من ذلك، أن نوسع أو نضمن فى فكرنا بطريقة

واضحة، الأشكال الفيلمية (تلفزيونى وسينمائى) بالقياس بأنها تستخدم أيضا اللغة اللفظية لإبداعاتها، بالإضافة إلى العمل بالصور فى الكثير من الأحيان على الأسلوب الأدبى أو النصى، وبه نستطيع ان نتحدث أيضا عن السرد، الدرامية، الجدلية والشعرية للصور الفيلمية (أو من خلالها) موضوع كهذا يبعدنا عن هدفنا، لكننا بحاجة إلى ذكره لنقدم اتساعا أكبر وصلاحيه لهذا الاتجاه لوضع النظريات حول الأنواع، التى باستطاعتنا ان نسميها أيضا أنواعاً فوقية حتى لا نخلطها بالأنواع والأشكال التاريخية (٧٠).

لكن، لتحديد أكبر، علينا أن نتناول علاقة هذه الأنواع الفوقية الأربعة بمفاهيم أخرى تختلط بشكل متكرر فى تعريفها مثل خيال أو خيالية، شعر أو شعرية تمثيل أو أداء، برهنة أو اقتناع. نعود هنا لمشكلات كانت تظهر على مدى تحليلنا وتقتضى الآن انتباها أكبر.

نطرح أول افتراض يقول أن كما فى الحياة اليومية مثلما فى الفن بصفة عامة وبخاصة فى الأدب والمسرح، بإمكاننا ان نجد خيالا شعرا، تمثيلاً وبرهنة، أى، تتعامل مع ظواهر عامة للفن والحياة العادية.

الافتراض الثانى يقول إن الخاص فى الفن يتكون من الاستخدام المتعمد، المنضبط وذا الغائية الفنية - ليست نفعية بطريقة مباشرة- لتلك الآليات، الوسائل أو أشكال الإبداع الرمزى، بتلك الكيفية التى تنتج ظاهرة تعزيزية، تفاؤلية وأمتدادية تمنح خاصية جمالية ودائمة إلى المنتجات الحائزة تفرقها بشكل أساسى عن المنتجات العادية هكذا، نستطيع التوهم فى الحياة

اليومية، نعبر شعريا ،نضيف الطابع الدرامى على موقف،نبرهن بطريقة أكثر اقناعا، إلخ بشكل عفوى أو بقليل أو كثير معد، لكن بدون أية غائية جمالية أو فنية، بل مجرد نفعية أو اهتمام بهذا المعنى لا بد أن تفهم تلك الإثباتات الشديدة العمومية على أنها "كلنا نمثل مسرح فى الحياة" أو "إننا جميعنا شعراء" أو فلاسفة أو أننا جميعا سننتهى بتحويل قصتنا الشخصية إلى رواية أو دراما، كما درست السيكلوجيا. إن الأمر يتعلق باستخدام حقيقى ومجازى (أستعارى) لتلك المصطلحات، التى يولد معناها (أو يتطور) بالكامل، ليس فى الحياة بل فى الفن. إذا ربطنا هذه المفاهيم بتعريفات النوع التى لانزال نضعها حتى الآن، يمكن أن نلخص وضعيتنا من خلال مسلمات عدة:

١) خيال وخيالية ملامح خاصة<sup>(٧١)</sup> للسرد والدراما وليس للشعر الغنائى أو التعليمى.

٢) يبنى الشعر والشاعرية ملامح خاصة للشعر الغنائى، لكن ليس للشعر الملحمى، الدرامى أو التعليمى.

٣) تمثيل وأداء ملامح خاصة للدراما لكن ليس للسرد، للشعر الغنائى أو التعليمى.

٤) البرهنة والاقناع عناصر خاصة بالشعر التعليمى لكن ليس بالشعر الملحمى، الغنائى أو الدرامى.

سنثبت فى استخدام كل هذه المصطلحات أن التسلسلات الموضوعية لا تبنى

نظماً دلالية متشاكلة أو قابلة للتراكب هكذا، الشعر الملحمى، فهو بالنسبة لنا، مساو للسرد، الشعر الغنائى، على النقيض، ليس مساوياً على الإطلاق للشعر إذ إنه يوجد شعر ملحمى وشعر درامى، الشعر الدرامى مساو للدراما، والدراما للمسرح، نحدد الشعر أو الشعرية بالشعر الغنائى، كذلك أيضاً روائى بالشعر الملحمى، ومحاكى بالدراما والمجدل بالتعليمى. أيضاً نستطيع التحدث، بإساءة قليلاً فى الاستخدام للمصطلحات البرجماتية للألقاء (التعبير) للشعر الغنائى، (المرجعية) للشعر الملحمى. (perlocucion سابقة-التعبير، أدائية) للشعر الدرامى والغير تعبيري (المعاودة، المحاولة) للشعر التعليمى يناقض هذا النهج العام بعض الافتراضات للنظرية الأدبية الأكثر قبولاً، مثل الخاص بتشبيه البويطيقا بنظرية عامة للأدب، والشعرية بالملح الأساسى لأى نص أدبى<sup>(٧٢)</sup> مستخدماً من خلال رؤيتى بطريقة غير مناسبة ومبالغة لفن الشعر لأرسطو، النص الذى يواصل تقديمه لأصل غالبية المصطلحات والمناقشات التى نحلها الآن والتى كما هو معروف جيداً، تظل ناقصة، بما يجعل من المناسب أكثر تسميتها فن المسرح وأختزال مدى أثباتاتها على المسرح، وهو ما سيتجنب بكل تأكيد بعض الاستكمالات والتعميمات المتكلفة والمبهمة<sup>(٧٣)</sup> على أى حال، لا ينوى منهجنا اللجوء إلى ذلك النص الكنائسى ((، والمقدس) بل الاعتناء بالتطور التاريخى للأنواع وبخاصة تكييف تعريفه بالوضع الحالى، أى، بالحقيقة الأدبية والمسرحية التى نعرفها اليوم حيث ينعكس فى تطبيقها ما نطرحه هنا من مشكلات. ينشأ الاضطراب فى جزء كبير من ذلك التطور التاريخى والأسناد لأحداث أو ظواهر تمثيلية قليلة اليوم، مثل وجود شعر ملحمى أو درامى لا وجود له تطبيقياً محدثاً توحداً بين الشعر الغنائى والشعر، أو الدفاع عن الخاصية المحاكاتية والمتخيلة

للشعر الغنائى، مثلما يفعل Pozuelo Yvancos 1997: 242- 246 مستندا بشكل حرفى على نصوص Cascales و Batteaux، التى لا نتقدم بها فى تعريف الشعر الغنائى ولا نوضح تطوره الحالى، الأكثر انفصالا فى كل مرة عن أى غرض محاكى أو خيالى. أيضا تبدو لنا المماثلة بين الروائى والمحاكى مبهمة بفعل أن السرد مثله مثل الدراما يبنى عوالم خيالية، بدون توضيح أن ذلك الخيال يحكى (روائى) وفى المسرح يقدم يظهر ويعرض (محاكى) من خلال وجهة النظر البنائية، كلاهما، رواية ( قصة، أقصوصة، سرد) ودراما (عمل مسرحى، كوميدى، تراجيدى، إلخ) تبنى منتجاتها كأنجازات نصية أو لغوية، لا يلغى هذا الخاصية المختلفة جوهريا عن هذين الشكلين وأساليب التعبير، الإنتاج والاتصال: الحكى والتقديم يأتى الأبهام، نكرر، من أن كلا الأبدعين نصية ومتخيلة، كلاهما، يبنى أو يختلق بالكلمات قصة، تتابع للأحداث، الأفعال أو الوقائع، لكن كل واحد يفعل هذا بطريقته، بوسائل وأشكال نصية خاصة، كما يمكن إثباته فى أمر أن السرد يقتضى بالضرورة راويا ( يتبنى الشكل والمسافة التى تتبنى، فى الضمير الغائب أو المتكلم، روائيا متجانسا أو روائيا متافرا، داخليا وخارجيا، إلخ). وهذا المطلب يجلب عواقب لغوية ونصية مختلفة عن أمر عدم وجود الأمكانية لتحمل أى راوى مسئولية النص، كما يحدث فى الدراما. كنتيجة لهذين الشكلين المختلفين من الخيال، أو لبناء الخيال يمكن ان تحكى الرواية فقط قصصاً من خلال الكلمة وخيال القارئ، بينما تستطيع الدراما تحقيقهما، تمثله، تجعله حاضراً أو تعرضه. إذا فهمنا المحاكاة على أنها التقليد، التصنع أو التمثيل، نرى ان المسرح والدراما فقط يمكن ان يكونا محاكيين فى حقيقة الأمر، وليس السرد. لا يقلد السرد ولا يحاكي ولا يمثل، بل



يقول، يحكى، يخلق، لكن عند فعل هذا لا يكون مقلداً لشيء ولا لأحد<sup>(٧٤)</sup> ولا يكون متصنعاً ما يقصه، ولا متظاهراً بما يقصه ما هو خيال هو ما يقص، وليس فعل الحكى. ليس كما يحكى فى المسرح، على النقيض، فعل التمثيل أو الأداء متخيل، يرتبط بطريقة غير قابلة للحل بالخيال الذى يمثله، لا يمكن فصل التمثيل والممثل. المحاكاة تمثيل متخيل، من أحداث حقيقية أو مختلقة، متخيلة. الروائى هو السرد، من أحداث حقيقية أو من أحداث مختلقة، متخيلة، ليست المحاكاة الدرامية الأدبية والمسرحية مجرد نسخة ولا انعكاساً للواقع، كما سنرى لاحقاً، كما أن الروائى السردى والأدبى لا يبنى بأسنادات واقعية أيضاً، بل متخيلة، بقدر كونها مأخوذة من الواقع. متخيل تعنى ليس حقيقياً محاكى تعنى متصنعاً، مماثل أو مشابه. السرد الأدبى متخيل وليس محاكياً، التمثيل المسرحى متخيل ومحاكى.

بالنسبة لنا ليس الشعر أيضاً روائياً، ولا محاكياً، ولا حتى خيالياً بالألتفات إلى علم الاشتقاق، سنقول إن الشعر إبداع خالص، وليس تقليدى، ولا سردى ولا متخيل. لا يخلق عوالم ممكنة متخيلة، مثل السرد أو الدراما، لا يحكى أحداثاً مثل الرواية، لا يقلد أفعالاً مثل المسرح. إنه يقدم وصف، أفعال أو درامية، لا يفعل هذا مثل السرد (أعتباراً من صوت روا)، ولا مثل الدراما (لاغيا صوت الكاتب)، بل دائماً من خلال صوت الشاعر، بلا قصد وصفى، سردى أو درامى، بدون خيال، بدون خلق أى أسناد متخيل، بدون أى غرض لخلق أى عالم ممكن أن يبدو واقعياً. لذلك لا يهتم لا بحقيقة العالم الحقيقى ولا باحتمالية العوالم الممكنة. الشعر تعبير حقيقى عن العواطف، المواقف وأساليب الإدراك والشعور بالحقيقة فى معناها الأكثـر رحابة (الواقع الحقيقى، وأيضاً الواقع

الحالم، المرغوب، المتخيل، الحدسي، الطبيعي، المتجاوز للطبيعة، إلخ) يهتم الشعر بالصدق أو المصدقية، لذلك لا يبنى عواطف خادعة، رغم أن باستطاعة الكاتب تصنيع الحالات والعواطف التي يعبر الشاعر بها عن تلك العواطف، الأحاسيس، الحالات الأنفعالية، الذهنية والتجريبية التي تتقل من خلال النص الشعري، يجب أن تظهر أمام القارئ كتعبير عن المواقف والحالات الحقيقية، أي، تتطابق مع الأنا الشعرية التي هي الذات (الفاعل) للتعبير الشعري وحتى تفعل هذا وتقاله فأنها تلجأ إلى قدرتها الإدراكية وإلى خيالها، لكن لا يجب خلط الخيال، بناء الصور والأحاسيس المتخيلة (عواطف متخيلة) بأبداع عواطف متخيلة. كل العواطف المتخيلة الأدبية خيالية، لكن ليس كل العواطف الخيالية متخيلة. العواطف المتخيلة الممكنة هي بالضرورة مكانية- زمانية. العواطف الغنائية أو الشعرية مسهبة، تستخدم المكان والزمان كعمق أو كموضوع للتفكير والعرض للعواطف، لكن ليس لتدعيم أو لجعل فعل، حدث أو شخصية ممكنة، مثلما يفعل السرد والدراما. نجد الدليل عما نقوله كثيرا عن الشعر الغنائي في الاستخدام المتكرر لسلسلة من " المحددات " المتحولة مثل الأفعال الغير متصرفة، الأفعال في الحاضر وصيغة المصدر الغير زمنية، غياب التقدم الحقيقي أو التواصل الزمني، استخدام صيغة الماضي الغير معرف ليس كأشارة أو مرجعية متسلسلة زمنية، بل كتعبير عن الاشتياق، عن الزمن المتذكر، عن الزمن الماضي، إلخ. أيضا لا تبنى المرجعيات المكانية أسنادات حقيقية ذات أبعاد، قادرة على بناء مكان خيالي متماسك. الشعر نوع من التحرر من عبء الواقع، يبدأ بمحاولة " التبخير " أو الانتشار للدرجات الأكثر تحديدا ( درجات Kantor الأولية) للأدراك الأنساني: المكان والزمان، الاستمرارية والسببية المنطقية.

ولقد أدى أنتساب النص الشعري (دائماً تقريباً أو فى النهاية) إلى ذات غنائية (الخاصة بالشاعر، المختلف عن كاتب القصيدة، بالكيفية نفسها التى يختلف بها الراوى عن الكاتب الروائى) إلى مماثلة "التعبيرية" "بالذاتية". ولقد كانت الرومنطيقية، بمفالاتها للشاعر، المسئول الأول عن هذه المماثلة بالرغم من ذلك، بالرغم من كون القصيدة قبل أى شئ ثمرة العاطفة والأدراك الخاص بالشاعر، وهكذا تظهر لنا فى غالبية الأحوال، لكن لا يعنى هذا ان النص شعري على هذا النحو لابد وان يكون بالضرورة ذاتياً، حسياً، مفخماً أو تأثيرياً ظاهرياً. يوجد شعر "موضوعى" و"مجرد"، "غير شخصى"، بدون تحديد لفاعل التعبير (لا عن الشاعر ولا عن الكاتب) كما نرى فى haiku اليابانى، على سبيل المثال أو العزلة لـ Gongora بوضع الطرفين المعروضين بحيث لا تظهر الذاتية الرومانسية بأية طريقة وبالرغم من ذلك، ما يهمنا هو (ما يبنى النص الشعري، فى النهاية) الأسلوب الخاص لأدراك، لحس، لتخيل وتصور الحقيقة التى تقدمها لنا القصيدة أو تعبر عنها. لا تقدم لنا الأفكار، الصور الجمالية والحالات الأنفعالية التى ينقلها الشاعر أو يبينها بكلماته، كما لو كانت مصنوعة، بل كأنها حقيقية، كأصلية، كأنها مفكرة، مدركة، متخيلة، محسوسة وحية فى حقيقة الأمر من جانب الشاعر. تولد صعوبة فصل الشاعر والكاتب (الأنا الشعرية والأنا المعرفية أو الواقعية) من الخاصية نفسها الخاصة بالخبرة الجمالية أو الحياتية الحقيقية التى تخلقها أو تثيرها القصيدة، ومن هنا تمنح الشعر والقصيدة خاصية ذاتية واضحة. هذا هو ما نفهمه اليوم من الشعر الغنائى (والأكثر، من الشعر) ومن الجائز ما يحوى المصطلح شعراً. لذلك، لا يخلق الشعر عوالم، لا حقيقية ولا ممكنة أو متخيلة، بل لحظات من الوضوح والشدة التأثيرية والجمالية، من بعد النظر

والنشوة، لذلك تتمركز أو تركز نظرتها على أجزاء دالة من الحقيقة، الموضوعات، اللحظات، الأفكار، الصور، الذكريات، الأشتياق، الأحلام ( الحلم ناقص دائماً) رؤى، التخمينات، إلخ، على ما يتحول بواسطة الكلمة، خالقاً إيقاعات، صوتيات، نبرات، صوراً وأحاسيس حركية وشاملة تستدعى تجارب عميقة، ذات طبيعة حساسة، أنفعالية وفكرية لعصر ما نختبر بواسطة الشعر الحقيقي- القصيدة الناجحة- تجربة معينة من "التوحد" من الجشطات، من حالة "كلية" اعتباراً من التجربة أو الخبرة لما هو مادي وجزئي.

لا يجب مطابقة كل هذا "بالذاتية الأنطوائية" التي هي دائماً ذاتية المرجعية وذاتية التركيز ولذلك، أناية أو نرجسية. لابد وان يخرج الشاعر من ذاته، أن يكون قادراً على تحويل تجربته الذاتية إلى نص موضوعي ينقل بنفسه الصدق أو المصادقية لتلك التجربة. عليه جعل الذاتية موضوعية حتى يستطيع الآخر، بدوره، اختبار تجربته الخاصة. يتصرف كوسيط، ليس هو المرجع، كشخص، بل التجربة في ذاتها، التي يحاول هو تدعيمها أو بناءها بواسطة الكلمات، الإيقاعات، الصور، النبرات، الحالات العاطفية المقترحة أو المستدعاة. ما ينتقل ليس أنا بل نظرة أو أسلوب للنظر، للتأمل، للرؤية، للشعور، يعبر عنه من خلال النص. أنه أسلوب نصي، ليس دلالي (يمكن أن يتحدث عن أي شيء) أو الأفضل، نصي- دلالي (بالقياس بأن كل نص هو بالضرورة دلالي) بعيداً عن كونه نصاً "مستغرقاً" فالنص الشعري في أساسه حوارى، يبحث عن التواصل مع الآخرين. الشعر روابط أكثر اتصالية وأكثر تنوعاً مع القارئ أكثر من أي نوع آخر. أنه عرضي، ودليل على هذا، استخدام الضمير "أنت" (بتكرار قليل في السردى)

كنشر للأنا الشعرية(نوع من "الحوار الذاتى" القاصى)أو كمرجع شخصى (نوع من القارئ الواضح) الذى يقيم به علاقة من التضمنين المباشر.الضميران "حضراتكم" و"أنتم" محرض، متمنى،أسمى،أنه غير مألوف أيضا فى أنواع أخرى،تماما مثل الضميرين "نا" و"نحن"الذى بواسطتهما تفقد أنا الشاعر فرديتها.الشعريكونه النوع الأكثر ذاتية،هو فى الوقت نفسه،الأكثر شمولية،بمعنى أنه يعبر عن عواطف وتجارب أكثر عمومية يريد الشاعر حمل الآخر والآخرين على عيش تجربة شديدة الشبه بتجربته.على القارئ أن يتعاون "متوقفا عن ان يحمل اليه". عليه ان يشترك بحميمية،يكسر عزلته،كما يفعل الشاعر عند كشفه لبواطنه.يحدد كل هذا،كما يمكن أثباته،المميز فى النوع الأعلى الفنائى- الشعري الذى علاقته أو تضمينه فى نص درامى،لذلك،ليست بسيطة أبدا، بل بالأحرى صعبة ومشكلة .

ولقد أفسحت هذه المشكلة الخاصة بالعلاقات بين الشعر والمسرح المجال إلى العديد من الاضطرابات،فى المقام الأول،بفعل المطابقة بشكل متكرر بين الشعر والنظم،أو خلط مسرح منظوم شعريا بالمسرح الشعري.يعود استخدام أوزان الشعر إلى جذور المسرح وله صلة باستخدام الأغاني والرقص(الأنشاد،تراجيدى،كوميدي)فى الشعائر والأعياد التى كانت تتمسرح تدريجاً يناسب نظم الشعر جيدا الخاصة الطقسية،الأحتفالية والتأثيرية التى أكتسبتها العروض المسرحية فى اليونان وروما<sup>(٧٥)</sup>.يسمح نظم الشعر،بالإضافة إلى ذلك، بكسر فى الطبيعية أو الواقعية المسرحية، مشددا على الخاصية الصناعية(الفنية)للمسرح من جانب آخر،يتبنى النظم بشكل أفضل الأبعاد



المكانية للمدرج، حيث تسهل صوتياته وإيقاعه الإدراك السمعى للمتفرجين يجب على الجوقة، بالإضافة إلى ذلك، أن تغنى وترقص، وهو ما سيتحقق بشكل أفضل من خلال التكرار الإيقاعى للنظم مماثلة نظم الشعر بالشعر الغنائى والشعر غير صحيح تاريخياً، حيث أننا نعرف أنه فى النظم تحكى قصصاً (الملحمة) ويضفى الطابع الدرامى على الأحداث (التراجيديا) وتغنى الأحاسيس (الشعر الغنائى). لذلك فإن المشكلة، ليست وجود النظم بل الشعر فى المسرح.

ليس هناك شك فى أن، الشعر شغل فى جزء هام من الأعمال المسرحية على مدى التاريخ، مكاناً متميزاً (نذكر شكسبير، لوبى دى بيجا وكالديرون، للتبسيط). هل يجيز لنا هذا أنكار التفرقة بين الشعر والمحاكاة الدرامية، مثلما كنا ندافع حتى الآن؟ ليس فقط عدم أنكار هذه التفرقة، كما نطن بل وأيضاً هذه الأعمال التى تؤكدنا. عندما قدم شكسبير، لوبى أو كالديرون نصوصاً شعرية فى مونولوج وحوارات، كانوا على وعى تام بما يفعلونه وبأنهم يستخدمون بعض الوسائل الخاصة - الشعرية، الغنائية - لخلق شعور "بالسمو" فى المتفرج، بلح الأحداث وقفات، لزيادة شدة العواطف، الشكوك، المحنة أو البهجة للشخصيات (بخاصة للأبطال) لجعل التفكير أكثر عمقا أو ألفاتا، لوصف أو إعادة خلق مكان أو حدث وقع بعيداً عن المسرح وخلق مسافة معينة عاطفية، لأدخال أحاسيس الإعجاب المرتبطة بالطبيعة أو الجمال الأنثوى، إلخ. لكن عندما يتحتم عليهم بناء الحبكة والأحداث، عندما يتحتم عليهم "تركيب الأحداث"، أى عندما يتحتم عليهم اختلاق عملاً درامياً من الحقيقة، فإنهم يقومون بتتحية الغنائية أو الأحاسيس والوسائل الشعرية جانباً وحينها فقط يكتبون بيوتاً شعرية، نظماً شعرياً للمسرح، حتى تكون

الحبكة كل ما يحيى، سريعة، متشابكة ومليئة بالمكائد قدر المستطاع أى يدمجوا الشعر فى الدراما، وليس العكس، "يستخدمونها" نقول، لذلك فإنهم لا يكتبون دراما، ولا تراجيديا أو كوميديا "شعرية". تعمل اللحظات والأحداث الشعرية كتناقض لذلك تستخدم لأضفاء الطابع الدرامى على الحبكة، وليس لأضفاء الطابع الشعرى عليها فقط. بالرغم من ذلك، يظهر الانتهاك لهذه الوسائل لنا اليوم بوضوح وكأنها ضد المسرح أو ضد الدرامية، لأنها تكسر إيقاع الحدث، مما يعنى أيضا أننا نميز بين الشعر والمسرح. هذا بالتحديد ذلك الإفراط فى "الأدب" فى الشعر (والشعر التعليمى، كما سنرى أيضا) هو ما يبعدنا الآن أكثر عن الكلاسيكيين، عما يكون المخرجون مهينين أكثر "لقطعه". ولقد أدركت بشكل أفضل فى الفترة الكلاسيكية أو فى عصر الباروك، قيمة تلك الزيادات الشعرية والأدبية، بدافع الصيحات أو الأذواق، أو ببساطة لأن "اللغة" كانت شيئا أكثر مركزية وأهمية بالنسبة لهم أكثر مما هى الآن بالنسبة لنا. اللغة الجيدة، اللغة بشكل مناسب، المحافظة على اللياقة (المكانة الظاهرة من خلال اللغة) إعادة خلق الحب بطريقة شعرية (لم يكن أسلوباً أفضل)، معرفة التعبير عن الأفكار بعبارة وبراعة، الأفكار والحكم الأخلاقية، إلخ. كل هذا وضع اللغة الشعرية فى ظروف مناسبة جدا للظهور على المسرح، كما يحدث اليوم، يجعلنا تغير تلك الأذواق، أساليب الكلام، القيم والظروف التاريخية، نتمركز أكثر فى الدرامية والمسرحية للنصوص بالفعل، كان لوبى دى بيجا ( ١٩٧١ ) شديد الحساسية لتلك التغيرات التاريخية، لذلك عدل التقليد الكلاسيكى ليجعل العروض المسرحية أكثر مسرحية ودرامية. ليس فنه الجديد أكثر من تبرير فى مواجهة الأساتذة والأكاديميين لتلك التغيرات بفضل مسرح ما، فى الحقيقة، أقل من الناحية الأدبية

والفنية وأكثر حيوية من الناحية المسرحية. يعتصم بالعامية (أي، الجمهور اذن حينها لا يكون للمصطلح القيمة المحقرة التي تمنحها له اليوم) بما "هو لمجرد الأرضاء" (لا بد ان يضع فى الاعتبار "غضب الإسباني المتزن") يقول، فى عام ١٦٠٩، كتبت ٤٨٣ كوميديا، لكن أقل من ٦، جميعها "أرتكب خطيئة خطيرة ضد الفن"، لذلك عندما تكتب تحتوى على التعاليم مع المفاتيح الستة ويخرج Terencio و Plauto من غرفته حتى لا "يمنحهم أصواتاً". طائر الفينيق من المطاحن ( ) ( el fenix de los ingenios ) يبدو أنه كان لديه بشكل واضح الطبيعة المسرحية والمشهدية للنص الدرامى، الأساس الذى كان فوق أى اعتبار "فنى" آخر.

لقد سمح التقليد الطويل للمسرح الموزون بهذا الاستخدام الدرامى للشعر ولما هو شعري، مساهما فى تدعيم مفهوم أدبى للنص المسرحى، الذى وصل إلى قمة نجاحه فى مئات الأعمال الخالدة القيمة بكفاءتها المسرحية والدرامية بقدر نصوصها الشعرية نفسها، التى يمكن فى الكثير من الأحيان أن تبتعد عن النص العام لتقرأ وتقيم كقصائد أو أبداعات شعرية فى ذاتها.

لكن مازال يتبقى لنا أن نوضح العلاقات بين الشعر الدرامى والتعليمى، مصدر آخر للتشويش، و"الأزاحة" للنص الدرامى فى نطاق ما لديه مميّزا أو حصريا نحن على وعى بصعوبة التعريف أو التحديد الشكلى لهذا النوع الأعلى الذى، كالأخرين، يتبنى العديد من الأشكال المادية من خلال نصوص متعددة الأشكال غير مختلفة. لا يهمنا الآن مثل تلك الأشكال بقدر أسلوب البناء النصى وملامحه المميزة. كما فى الحالات السابقة، نعارض الاستخدام المبهم، الغير واضح والغير دقيق لهذا الأسلوب من التعبير والأبداع النصى. أيضا، كما فى الأسناد إلى

الثلاثة أنواع العليا الأخرى، لا يجسد "التعليمي" أو يظهر فقط فى النصوص الأدبية المكتوبة، بل وأيضاً فى الاستخدام الاجتماعى واليومي للغة (شفهية ومكتوبة) هكذا، نستطيع ان نجد بعيداً عن سياقات أدبية (فى المحادثة، على سبيل المثال) السرد، الدرامية، الشعرية، البرهنة، الإيضاحات، الأقناع، إلخ. أيضاً فى النصوص الصحافية، البث التليفزيونى، الدعاية، اجتماعات الأصدقاء، الاجتماعات السياسية أو الاحتفالات الدينية. لكن أكثر ما يهمنى هنا هى النصوص الأدبية، والآن تحديداً الحضور "لما هو تعليمي" فى النص المسرحي.

المميز فى هذا النوع الأعلى الذى نسميه "تعليمي" (بأمكننا أن نسميه أيضاً "بلاغى" أو "أسلوباً بلاغياً") هو الاستخدام المحدد (أو المكثف) لأشكال نصية مختلفة بغائية أو قصد أسمى أو جهدى يمكن معرفته بطريقة مباشرة. كذلك، فى النصوص البلاغية- التعليمية، يمكننا العثور بشكل متكرر على تفسيرات، إيضاحات، تعريفات، أدحاضات، أفكار، تحريض، إلخ بقصد واضح تواصلى وأقناعى يمكننا تقسيمه إلى اثنين، أحدهما أخلاقى وآخر عقلى، ومن المعتاد مزجهما، لكن يمكن ان يظهرنا منفصلين ومختلفين. تتذرع الغائية كالأخرى بأساس حقيقى، أخلاقى- معنوى أو علمى- عقلانى، حقيقة يرغبون فى معرفتها بأكثر الأساليب الممكنة أقناعاً. فى النصوص الفلسفية أو الأخلاقية لذلك السبب نفسه نجد أمثلة لتحقيقات هذا النوع الأدبى الرابع بشكل أفضل. إذا كانت الحقيقة هى التى على المحك، لا يمكن ان يكون النص التعليمي متخيلاً، ولا يحتاج إلى الخيال للوصول إلى أهدافه. يمكن للسرد، بالطبع، استخدامه، وأيضاً الدرامية

وحتى الشعر، لكن سيكون دائما بقصد " أثباتى " أى، التوصل بشكل أفضل إلى أقناع وأقناع المتلقين. يتحدث النص البلاغى- التعليمى عن حقيقة فى نطاق الحقيقة. يستطيع الراسل الكذب أو الخداع، لكن لن يفعله بطريقة خادعة، كما فى الرواية أو المسرح، بل حقيقة ما يريد النص التعليمى-الأقناعى قوله أو نقله سيصير جديا، رغم أنه يمكن "أضفاء الطابع الخيالى" على عمل سردي أو مسرحي.

وجود الشعر التعليمى فى المسرح، كما هو الحال مع الشعر الغنائى، حدث متكرر وواضح لا يساور أحد الشك بشأنه. لكنه ليس بالرغم من ذلك دليل ضد التمييز لهذا النوع، اذن، كما أثبتنا بالفعل، ليس المهم "المزج" أو "التوحيد" مع أنواع أخرى ( يمكن ان يتحد أو يجتمع مع/ فى نصوص ملموسة، كما يفهم) بل ما يمكن ان يفسح المجال إلى نصوص خاصة، مختلفة، بذاتها. أى، ما يمكن ان يبنى أو يكتب نصاً تعليمياً فى ذاته، تعليمياً من الناحية الشكلية ما ندافع عنه هنا، فيما يشير إلى المسرح، ان وجود ما هو تعليمى ليس عنصرا أساسيا ولا حتى ضروريا وأول ما نؤكد أنه بامكان نص مسرحي فقط تقديم هذا النوع من النص التعليمى من خلال أحاديث الشخصيات. نجدنا هنا مع اختلاف حاسم: الاستخدام للوسائل والأشكال التعليمية- الأقناعية التى يجب ان تفهم على أنها متخيلة، تخرج من أفواه الشخصيات المتخيلة، يمكن ان تهمنا كثيرا وحتى تقنعنا كما لو كان من يتحدث راسل أو معبر واقعى، حقيقى، لكن سيتحتم علينا دائما تفادى المسافة التى تفرضها الخاصية المتخيلة على الشخصيات.

صعوبة أخرى لأدخال هذا الشكل التعبيري فى المسرح الذى نطلق عليه



تعليمى، هى الاتجاه الطبيعى لمنح هذه الأنواع الخطابية قيمة حقيقية، التى بواسطتها سيحاول المتفرج تقريبا مطابقتها حتميا بالغائيات الخاصة بالكاتب، أى ان، يفسرهم كأنهم مذكورون من قبل الكاتب يكسر هذا الخيال المسرحى الأدبى، ليس فقط لأن الكاتب لا يتدخل فيما لا يعنيه، إذ أنه تخلق تعبيريا عن التحدث بصوته الخاص حتى "يغير طوره" أو "يغيره" فى الشخصيات، بل أنه يصبح أقل واقعية من الشخصيات نفسها المستخدمة من قبل الكاتب لأرسال رسائل أقناعية أو تعليمية إلى المتفرجين مما ينتج، سنستطيع ان نقول، "فخ قانونى" نجد مثال جيد على الوجود الاستدلالي لهذا القصد التعليمى والجهدى (يمكن ان نقول، المذهبى) لدى خايننتو بينايتتى Jacinto Benavente و "مسرحه الحديثى". أيضا، يوجد بوضوح، فى جزء كبير من مسرحنا فى العصر الذهبى، وأيضا فى هذا المسرح (كما فى مسرح بريشت)، الأيديولوجى بقوة، وعليه، الأكثر رغبة من آخر فى استخدام الوسائل والأشكال التعليمية- الخطابية، يمكننا العثور على استخدام مناسب للتعليمى أو "التعليمية" للنص المسرحى. أنها لحظات، بوجه عام قصيرة، يتأمل فيها شخص ما أو يقدم حكم، أو الآخرين التى تتناقش فيها العديد من الشخصيات بأسلوب عاطفى أو فكرى بقليل أو كثير حول المجتمع، الحياة، العادات، التاريخ، القيم، إلخ. بأهتمام بالقضايا الأخلاقية والسياسية الملموسة بقدر الأهتمام بالموضوعات الكبيرة ومشكلات الوضع الإنسانى، غائية الوجود، السبب فى وجود الموت أو الشعور بالوجود. كل هذه الموضوعات، كما تهم الكثير من المتفرجين، يمكن ان تظهر على المسرح بدون أن تقطع احتمالية المواقف دائما وعندما يكون لها صلة (وأفضل كثيرا) بالمطابقة وطريقة كينونة الشخصيات وبالإيقاع والاستمرارية للأحداث أو الأفعال. ذكرنا

فيما يتعلق بأحد مقولات أرسطو عن ذلك العنصر التراجيدي الذي أسماه "تفكيراً"، الذي لا يجب تقديمه أبداً على أنه مقالة الشاعر، بل مولد من الأحداث. الأغراء الاستدلالية والتعليمية أيضاً نتيجة "طبيعية" للخاصية الاجتماعية والرمزية بقوة (مصاغة من النظام الرمزي) الخاصة بالمرح، وهو موضوع سنتحدث عنه لاحقاً عندما نحلل وظائف وتأثيرات المسرح.

بالوصول إلى هذه النقطة نستطيع بالفعل عمل ملخص، بأسلوب افتراضي موجز:

(١) يوجد أربعة أشكال أساسية أو أساليب لإنتاج وتنظيم الخطاب أو النص الأدبي التي تستخدم وسائل نحوية، استدلالية ونصية خاصة، أو ذات أسلوب مركز ومسيطر توصف لتشكيل فاعل مختلف عن التعبير، بأساليب مميزة للوجود والتواصل مع النص، وبغايات برجماتية مختلفة، رغم أنها تستجيب إلى غايات ودوافع عامة، تلك الخاصة بالنصوص الأدبية أو بالأدب وفي محيط أكبر، خاصة بالفن بوجه عام.

(٢) تسمى أنواع عليا هذه القوالب الأربعة الاستدلالية أو النصية الأساسية: الغنائي، الملحمي، الدرامي والتعليمي. في الغنائي أو الشعر الغنائي فاعل التعبير هو الشاعر، الذي يتحدث من خلال الوضع أو التطابق مثل أنا-غنائي-تعبيري. في الملحمي أو السردى فاعل التعبير هو الراوى، الذي يتطابق مثل أنا-حاكى-مؤلف خرافات. في الدرامي أو المسرح فاعل أو فاعلو التعبير هم الشخصيات التي تتطابق وتعمل ككائنات حقيقية، بالرغم من أن المتفرجين

يعرفون أنهم متخيلون وأن خطابهم وهويتهم منتجة أو مختلفة من جانب المؤلف الدرامي في التعليم أو البلاغى فاعل التعبير هو أنا- مجادل- أقتاعى.الذى يمكن ان يقدم أو يعرف على أنه خطيب،متحدث،محاضر،مناظر،فيلسوف،كاتب مقال،كاتب أخلاقى،إلخ.

(٣) لا يجب خلط شاعر،راو، مؤلف درامى،"فيلسوف" (بالمعنى الاشتقاقى،شخص يحب الحقيقة ويرغب فى نقلها بطريقة أقتاعية) وشخصيات،مع الكاتب الحقيقى أو المعرفى للنص.الكاتب هو المبدع أو المنتج الحقيقى للنص،المسئول الأخير عنه،لكن ليس الذى يظهر كفاعل مباشر للتعبير عن النص.يحتاج الكاتب إلى تدخل هيئة بينه وبين النص تشغل حيز التعبير،وتظهر كفاعل نحوى للنص،لابد وان يكون المصدر التخيلى أو الثانوى الذى نشأ من النص والذى هويته وضع وموقف ملائم للنص نفسه (أو على العكس،لابد وان يكون النص متلائما مع ذلك المصدر أو فاعل التعبير).الخاصية الأساسية لكل هؤلاء الكتاب "المزيفين"هى طبيعته النصية،أى أنهم،متحدثون ومعبرون متخيلون،بمعنى ليس لديهم حقيقة أخرى انطولوجية(تناظرية)غير النصية أو الاستدلالية.

(٤) يبنى كل نوع أو نوع أعلى أساسى أسلوباً ومسافة مختلفة بين الكاتب الحقيقى والكتاب النصيين.يكون الشاعر أوالأنا الشعرية أكثر تعريفاً و"التصاقاً"بالكاتب الحقيقى،الذى يمكن ان يكون الراوى-الشاهد مع الروائى،على سبيل المثال بالكاد يميز الكاتب المسرحى عن الكاتب الدرامى(بغياى الكاتب فى النص،الموجود بالكاد فى العناوين،الدراما الشخصية وبعض الحواشى)بينما

يختلف الكاتب الدرامى ويبعد إلى أقصى حد عن شخصياته. يتطابق أيضا الكاتب أو المنتج لنص أو خطاب تعليمى، بالكامل تقريبا مع الفيلسوف أو الخطيب الذى يعبر عن خطابه.

(٥) يتشارك الكاتب وبديله النصى الفائيات والصعوبات نفسها، التى تطابقهم وتميزهم بالنسبة إلى كتاب آخرين. كذلك، على الكاتب الشاعر خلق نص تعبيرى بقصد نقل حالاته الأنفعالية والذهنية بأكثر الأساليب تأثيرا على القارئ. على الكاتب السردى، من جانبه، بناء نص ليحكى قصة متخيلة (مأخوذة من الحقيقة أو مختلفة) كما يجب على الكاتب الدرامى، بدوره، أن يكتب نصاً ليكون ممثلاً فى مكان-زمان حقيقى، نصاً يحتوى على قصة متخيلة (مأخوذة من الحقيقة أو مختلفة) يمكن أن تمثل أو تحاكي. أخيراً، على الكاتب الاتصالى، إنتاج نص أقتاعى بقصد نقل فكرة تعتبر حقيقية، مدحضا فكرة مزيفة، يقنع شخصا بحسن سلوك ما أو يستحث أو يلجأ إلى شخص حتى يحقق فعلاً محدداً. المهم هو أن على كل كاتب الالتزام بالأسلوب النصى المخار وبالهيات التى تتدخل حتى يمكن تمثيله بأكثر الأساليب تأثيرا ووصولا لأهدافه التواصلية والفنية.

(٦) الأدب هو الفن اللفظى بالأخص، لكن هذا الفن يتحقق أساسا من خلال أربعة طرق تفسح المجال إلى نصوص مختلفة، "بذوات" أو فاعلين تعبيريين مختلفين، يتحدثون من خلال أوضاع مختلفة وبغايات برجماتية مختلفة.

(٧) يظهر التباين فى الأنواع بوضوح عند وضع سلسلة من الأسئلة فى نص، مثل: من يتحدث أو يكتب؟ من أى مكان أو وضع؟ أى علاقة، تباعد أو

أشترك يحافظ عليها مع المقال أو المكتوب؟ إلى من يتحدث؟ لم إذا أو بأى قصد؟  
تتم الأجابة على كل هذه الأسئلة من خلال النص، لا بد وان تدون فى النص  
بواسطة الانتقاء لأزمة وأشخاص لفظية، الاختيار المعجمى، البناء النحوى، ترتيب  
الجملة، العلامات والوصلات النحوى، توزيع الفقرات، الحوارات والأجابات، أسماء  
الأشارة، الضمائر، الصفات، إلخ. كل شئ مرتبط بالأنا أو الفاعل المولد والمعبر عن  
النص، بالقصد الأبدعى والغائية التواصلية التى تعقبه، بالمكان الذى يشغله  
المتلقى، كيف يتصوره وكيف يدونه فى النص. يجب ان يختار أى كاتب شكلاً نصياً  
يتفق مع القصد الأبدعى والتواصل الذى يحركه.

٨) ليست النصوص الأدبية المادية خالصة، أى أننا نجد بها دائماً الحضور  
لأنواع أخرى يطرح هذا مشكلة يمكننا حلها بواسطة قانون سنسميه قانون  
التضمن والأقتصار (الاستثناء) للأنواع يقول هذا القانون ان الطريقة النصية  
التي يقيمها كل نوع، تستجيب إلى دوافع، محفزات وغايات خاصة، بتلك الكيفية  
التي، إذا لم يكن من خلالهم، لا يمكنهم الوصول إلى تلك الأهداف، أو لا يمكنهم  
الوصول بالكفاءة والشدة نفسها. نطلق على هذا أقتصار، كتبرير للنوع، بتلك  
الكيفية التي إذا لم تتم من خلاله، لا يمكن الوصول بدونه. لكن، وفى الوقت  
نفسه، يمكن ان يتضمن كل نوع الطرق النصية والاستدلالية للأنواع الأخرى إذ  
يتشارك معها الأسباب والغايات العامة، الفنية والنوعية العليا، المرتبطة  
بالخصائص الأنثروبولوجية والثقافية للأدب وللفن بوجه عام. يمكن ان ينتج  
التضمن بواسطة شكلين: الاندماج والمجموع أو الأضافة. يفترض التضمن بالدمج  
تبعية نوع إلى آخر، الذى يبنى كمسيطر، والذى يستخدم كتناقض، وسمو، تكميل أو



تعزى يمكن ان يكون الدمج منظما أو " مصطنعا" (زائد). لا يبحث التضمين بالإضافة أو الكولاج عن أية علاقة داخلية مع النوع المسيطر بل يجتمع إلى جوارهم (منفصلا أو متحدا) حتى ينتج متناقضات، يجمع مناظير، يكسر حدوداً استدلالية، يفكك النص أو يجبر على أففتاح وأنحراف تأويلي من جانب المتلقى يمكن ان تكون الإضافة أو التجميع بشكل فوضوي أو اعتباطي ( تكديس أو خليط) أو منظمة ومبررة (بالأتفاق مع معيار معين). على أي حال، تضمين أو استبعاد "أنواع" هو اختيار الكاتب الذي يجب ان يكون مبررا دائما في النص نفسه ومعتمدا على تعاون القارئ. تطرح المشكلة بالأخص، وقت إبداع علامات نصية تسهل التغيرات وتسمح بزمن صغير للانتقال والتكيف، لأن كل طريقة نوعية تقتضى أنشطة ذهنية مختلفة ومواقف أو استعدادات أنفعالية مختلفة من الواضح أن قراءة قصيدة تدحض برهانا، تتخيل قصة تترك الأقناع للبرهنة، تدعم خيالا ليس هو نفسه الحكم على حقيقة حادثة، إلخ. يتحدد الاختلاف الأساسي من أننا نجد أنفسنا إزاء نص أدبي من الخيال (سردى أو درامى) أو، على النقيض، نص أدبي ليس خياليا (شعريا أو تعليميا).

٩) بالأتفاق مع ما أثبتناه، يمكننا تمييز كل نوع بعلاقته مع الواقع أو الخيال. كذلك، الشعر الغنائى يتأسس على المصدقية للحقيقة الداخلية والمقدرة المستدعاه والتأثيرية للصور والإيقاعات المبنية بالكلمات، الملحمى حول قدرة الأدهاش وأحتمالية الخيال، الدرامى على ملائمة وأصالة الخيال، أحتمالية العرض وطبيعية التفسير، التعليمى، على الحقيقة والتماسك للجدليات وقدرتها الإقناعية بالكيفية نفسها، يمكننا قول أن الشعر الغنائى هو تعبير عما يتأمله، يفكر

ويشعر به، الملحمى، هو السرد عما يشاهده، يتخيله أو يتوهمه، الدرامى، هو العرض لما يشاهده، يتخيله أو يختلقه، التعليمى، هو البرهنة لشيء يتخيل أنه حقيقى وجيد بالنسبة للفنائى يهيمه الصدق، العاطفة والجمال، بالنسبة للملحمى، الاحتمال، التخيل والمفاجأة، بالنسبة للDRAMY، الاحتمال، الاختلاق والغرابة، بالنسبة للتعليمى، الحقيقة، التحقيق والأقناع. يمكن تطبيق التفريقات الكلاسيكية للبلاغة هنا أيضا: الحث (التحرك) ( بالمعنى الاشتقاقى) بالنسبة للفنائى، اللذة بالنسبة للملحمى، التأثير بالنسبة للDRAMY اليقين بالنسبة للتعليمى. فى هذه الحالة، من الواضح، ان الأمر لا يتعلق بأكثر من اتجاهات طبيعية أو توجيهية لكل نوع، ليس خصائص مميزة، يراعيها كل نص ويحلها بطريقته.

نضع ملخصا لهذه الأنواع الأربعة العليا التى تكمل الجدول السابق المحدد

لثلاثة أنواع الأكثر قبولا:

الفناني	الملحمي	الدرامي	التعليمي
تعبير(ن)(٧٦)	سرد(٧٧)(ن)	تمثيل(ن)	برهنة(ن)
مصادقية(ك)	أصالة(ك)	طبيعية(مم)	الصدق(ك)
خيال(ك)م	تخيل(ك)م	اختلاق(ك)	أقامة الحجة(ك)
الصحة(ن)	أحتمال(ن)	أحتمال(ن)	الحقيقة-التحقيق(ن)
عاطفة(م)	لذقة(م)	التأثير(م)	الأقناع-التيقن(ك)م(٧٨)
حث(م)	تلذذ(م)	التأثير(م)	يقين(م)
حقيقة-أعلى-متجاوزة(أع جانب)(ك)م	خيال(مفاجأة)(ك)م	الخيال(استغراب)(ك)م	الحقيقة(ك)م(الأمان)
إعادة الإنتاج(تجربة)(م)	التخيل(الأنبعاث)(م)	الأدراك(التفسير)(م)	الفهم(التقبل)(م)

هذا الجدول، هو ما ذكرناه عن السابق نفسه، ثلاثي الأطراف، لا بد من اتخاذ كل الاحتياطات النظرية والمنهجية مع كل نوع حتى نتجنب تطور وتطبيق آلي له نفسه رغم ذلك، يمكن أثبات أن نظرية عن الأنواع ليست مجرد ملازمة إذ أن لها، كما يظهر، أسساً معقدة إلى حد ما، دائماً نأخذ بجدية الملامح الظاهرة للتمييز

التي لا تتكرر، ومع ذلك، الصفات المشتركة للأبداع اللفظي الأدبي.

سيعنى هذا أننا نحدد، الأبداع اللفظي الأدبي أو النصـوص الجمالية-الأدبية، مُنحيين جانباً دراسة وجود هذه الأنواع فى الاستخدام العادى أو الذى ليس أدبياً للغة، هكذا مثل التفكير فى المسرح كعرض، وليس فقط كنص أدبى أو نوع نحوى. أيضاً سيظهر أننا لم نضمن المظاهر الدلالية، بالرغم من أنها لا تتفصل فى أى نص عن الشكليات والبرجماتية. فعلنا هذا لأنه لفهم الأنواع والأنواع العليا، ليس المهم هو عما نتحدث (فى الحقيقة يمكن ان نتحدث عن أى شئ) بل علاقة الكاتب والمتلقى بتلك المادة، التى ستجبر على كيف مختلفة. نقول إنه ليس الشئ نفسه بناء نص من خلال "الأنا الحاكية" و"الأنا المعبرة"، "الأنا المقلدة" أو "الأنا المقنعة". يفترض الاختيار أو امتلاك غايات جمالية وتواصلية مختلفة، رغم أنها جميعاً تتشارك غايات - عليا أخيرة عامة (مثل أن يتلهى، يستمتع، يتعاطف، ينقل أفكاراً، يؤثر، يدرك، ينتقد، يدهش، يحفز، إلخ) يختار الكاتب أشكالاً تتفق مع غاياته وأهدافه. يقتضى هذا عمليات ذهنية متخيلة-ومواقف تأثيرية- مختلفة، استعدادية وشرطية، من جانب الكاتب وبالقدر نفسه من جانب المتلقى. الكاتب متلق متكهن: يسبق التلقى (الاستقبال) حتى يخلق، من ذلك المكان، نصه ويعدله، يهيؤه لنظرة وردود الأفعال السابقة لمتلقى نموذجى أو مثالى. المزج بدون تبرير أو بطريقة غير مناسبة (مشوشة) لغايات، أساليب وأشكال، لن يفترض أى تقدم أو فائدة، بل تراجع أمام الاكتشاف لأشكال متطورة وخصبة للرؤية، للشعور، للتخيل والتفكير، أى، أمام الأشكال المتغيرة للبناء واتصالنا مع العالم، مع أنفسنا ومع الآخرين، التى تجعلها الأنواع ممكنة.

## المسرح والشفهية

حتى نكمل رؤيتنا عن المسرح كنوع ونص أدبي نحتاج إلى التصدى إلى مشكلة الشفهية المسرحية، العلاقة التي يحتفظ بها المسرح مع الشفهية، العادية مثل الأدبية.

بما أن المسرح فن محاكى، المحاكاة (التقليد، التصنع، التمثيل، الاستتساخ) للخطاب المنطوق العادى (بواسطة الحوار، التفاعل المناجياتى أو المونولوج الداخلى)

أحد خصائصه الأكثر وضوحا. عند إدخال اللغة فى الكتابة والتمثيل يجب على المسرح، من جانب، أن يشابه اللغة العادية ومن جانب آخر، اللغة الأدبية، وبالعكس: يختلف عن الاثنين هذا أساس عام متلاحم لكل ما نقوله عن خصوصية الفعل الدرامى والمسرحى. إذا كانت اللغة فى المسرح محض نسخة من اللغة العادية، ستكون حقيقة فقط، وليس خيالا، لن نستطيع الانفصال أو الابتعاد عن الحقيقة العادية من الواضح أن شخصية ما تستطيع التحدث مثل شخص حقيقى، حتى استتساخ كلماته (كما فعل بطريقة بديعة Boadella فى Operatio Ubu أو Daaali لكن فى هذه الحالة يكون التشابه مصطنعاً ومتعمداً، من المعروف دائما أن الشخصية - الممثل يقلد شخصا حقيقيا. يتم الحفاظ على لعبة الخيال لأنه يقبل أن كل شئ لعبة، تقليد. الشخصيات الحقيقية مقلدة هكذا، من جانب آخر، لابد وأن تكون معروفة من قبل الجمهور ولها هوية شديدة المسرحية



(مثل هتلر، فرانكو، البابا، الملك، إلخ)، تأتي الشخصيات التي تعبر عنها المحاكاة الساخرة أو التحول إلى شخصيات مسرحية ميسرة من قبل المكان الرمزي الذي تشغله والمشاهدة الثابتة التي تخضع لها (التي تجبرها هي نفسها على تبني موقف معين وتصرف مسرحي). الحالة الأخرى للتقليد للغة العادية، التي عن شخصيات

تمثيلية لجماعات اجتماعية مختلفة أو بلغات نمطية، لهجات أو لغات محرفة، تستخدم في المسرح لتحدث "تأثيراً حقيقياً" أو واقعياً، سنتحدث عنه لاحقاً. هاتان الحالتان لطرفي التقليد للغة العادية لا يصلحان للأساس العام الذي أعلنناه: إن اللغة المسرحية ليست نسخة من اللغة العادية. اللغة في المسرح، بقدر تقليدها، خاضعة لكل نوع من المعالجات، المبالغات وبوجه عام، لسياقية أو إدراج في وضعيات لا تكونها عادة (لا يمكنها أن تكونها) الاستساقات أو نسخ من الحقيقة.

أيضاً لا يستطيع المسرح أن يكون تقليداً لحوارات اللغة الأدبية يوجه الأدب أو النص المنطوق إلى حدث يحدد اختلاف أساسي: القراءة كنشاط خاص، صوتي فرعي وصامت، بيني القارئ وإيقاعاته ووقفاته بحرية شديدة الاختلاف عن اللغة المباشرة، النطق أو "الشفهية" الحقيقي لخشبة المسرح، بإيقاعات، تنغيم ووقفات لا يستطيع المشاهد التدخل فيها.

لكننا نستطيع طرح المشكلة، ليس من خلال التباين الواضح بين القراءة واللغة الحقيقية، بل اعتباراً من التأثيرات التي ينتجها هذا التباين في بناء النص.

الافتراض الذى ندافع عنه، بالتساوى مع كل ما يحدث فى المسرح، هو فعل العرض المباشر والجسدى (الشفهية المجسدة فى جسد ممثل، فى هذه الحالة) للخيال (شخصيات متخيلة تتحدث وتمثل) المحدد لخصوصية فى البناء والإعداد للنص المسرحى المنطوق. نقول إن اللغة فى المسرح، ليست كما هى فى الحياة، ولا كما فى "الأدب". حيث يأخذ من وسيلة وأخرى، لكن عليه أن يبنى ما يسميه "A.Sastre 2000 الطريق الثالث" بين "التشفية" (oratura استتساخ اللغة العادية) والكتابة (إنتاج - إبداع اللغة الأدبية) توجد " (النطقية) parlatura إنتاج - إعادة إنتاج لغة طبيعية ومسرحية انطلاقاً من الكتابة). "الدراما شئ شديد الصدق كهذا: كتابة شفوية" (٢٠٠٠ - ٢٠٢). المسرح لغة منطوقة تكتب ولغة مكتوبة تنطق فى الحالتين تضطلع بالشرط المحدد للشفهية المسرحية "وجها لوجه" والشفهية تعنى، قبل أى شئ، التعقيد.

فى الاتصال وجها لوجه تتدخل أشكال لا نهائية من التمكين اللغوي الفائق (الإيمائى، الظاهر، إلخ) ومناهج لا نهائية من الزيادات اللفظية والمرجع feed back (الارتجاع الغذائى) التى تدعم بالتبادل يكشف هذا عن أنه لا يقدم أبدا اتصالاً لغوياً محضاً، بل نشاطاً سيموطيقياً بمعنى أرحب، تتكامل فيه العديد من نظم العلامات فيما بينها (ايكو ١٩٩٩ : ٧٨).

التحدث هو فعل العديد من الأشياء دفعة واحدة: التفكير، النطق، السمع، النظر، الاحساس، أن يكون مراقباً، أن يراقب الآخر، معرفة الوضع، تفسير الآخر، الحفاظ على المسافات، توجيه الجسد، الإيماء، التنفس بطريقة مناسبة، التحكم فى العواطف، وضع الأنا والصورة

عن ذاته... على المحك، وكل ذلك بغائية وقصد برجماتى. نعبّر من خلال اللغة عن الكائن الذى نكوّنه. وكيّنونتنا هى دائماً تقريباً، فعل أمام الآخر من هنا نحتاج دائماً إلى التسبب فى إحداث تأثير جيد، على سبيل المثال. لذلك يمكن أن يكون التحدث أيضاً هو الخداع، أو الكذب، أو التستر، قول أو عدم قول، تعكس اللغة فى المسرح كل هذا التعقيد الاتصالي يحدث من خلال الممثل، لكن هذا بالنسبة للشخصيات التى ننسب إليها فى النهاية هذه المضامين البرجماتية للغة، وليس إلى الممثلين. الممثل هو من يتصنع التحدث هكذا، وليس الشخصيات التى عند التحدث لا تكون متصنعة للتحدث، بالرغم من أن بإمكانها الكذب والتصنع بدورها عند التحدث، لكنها تفعله كجزء من الخيال الذى توجد وتمثل فيه مثل كل ما ينتج فى المسرح، لا بد وأن يتحد هذا المستوى المزدوج للحقيقة، حقيقة الممثل (الشفهية المادية والعضوية) وحقيقة الشخصية (الشفهية المتخيلة أو فى الخيال) مع الخيال الحقيقى للمسرح ويصيرا واحداً، خيال سيشاهد من قبل بعض الشهود الصامتين والنقاد الذين لا يستطيعون التدخل فى الحوار، لكنهم "موجودون هناك".

لا يمكن أن يكون التحدث، فى هذه الظروف، مساوياً للتحدث فى الحياة. على سبيل المثال، تلفى، بوجه عام، التلغيمات، الاختزال، الإضمار، التقطيع والتراكب فى ترتيب الكلمات، التلفظ السيئ أو النطق، عدم النظام النحوى، الإيمائية الخليعة أو الغير ضرورية، نقص الطاقة أو الجهر بالصوت، إلخ. أى أنه يجب على الممثل التحكم فى كل المظاهر الجسدية والعضوية للصوت عندما يتحدث كشخصية. لا بد وأن يظهر ممثل ما تحكما فى التحدث، فى الأداء اللفظى والغير

لفظي، لأنه لا يتحدث أو يمثل لنفسه بل للجمهور، ليسمع ويفهم جيدا من قبل الجمهور، حتى وإن كان يتحدث في الوقت نفسه إلى الشخصيات الأخرى. كل ذلك بالاتفاق مع ملاءمات محددة، يوجد من بينها التفادى أيضا للتصنع، للتهريج أو الهستيرية. أيضا لا يمكن التحدث بطلاقة، غيبيا، مثل قراءة الحديث.

اللغة أو اللغة المسرحية هي، بوجه عام، لغة متحررة من نظام النفعية المباشرة، من المرجعية الواقعية التي تخضع لها اللغة بطريقة عادية بمجرد أن تتوقف اللغة عن خضوعها للحاجة المرجعية والاتصالية اليومية، تكتشف القدرة اللغوية على إنتاج تأثيرات فيزيائية، تأثيرية، جسدية وذهنية سارة. توجد متعة خاصة مرتبطة بالصوت والتحدث الفير-جسدي: الإيقاع، التجانس، القافية، الانسجام، الموسيقية، الصوتية، النبرات، الإيماءات. يمكن أن يوجه تحرير اللغة من النفعية إلى عدم تبرير المتعة التي تولد من الجسد والخبرة من المادية السمعية-الإيقاعية والجسدية للغة. هذا هو ما يضعه الكاتب المسرحي (لأبد وأن يضعه) بشده في اعتباره: الشفهية كت تحقيق جسدي وعضوي سار وخلاق للسلطة والجمال الاستاتيكي، ليس فقط كإعادة إنتاج أسلوبى بقليل أو كثير للغة حقيقية. لقد وصف فرويد المتعة المصاحبة للشفهية للغة بمستوى إدراكى بقليل أو كثير، صلة حميمة بالمتعة الشفهية، بدوافع تملك للعالم وللآخر، بالحاجة للتواصل، بالافتتان بالصوت الذى يخرج من الجسد نفسه ويصل إلى الآخر، أو يأتى من جسد الآخر، بالإيقاعات التنفسية، بالموجات الدماغية المستحثة من قبل الأهتزاز السمعى-الصوتى، بالإمكانات المحاكية والتمثيلية للأصوات اللفظية، إلخ. المسرح، الشفهية المسرحية، استكشاف واستغلال بشكل واع

ومتعمد لكل هذه التأثيرات للحدث والسمع<sup>(٧٩)</sup> فى هذا المعنى، فكل علم تركيب الكلام هو علم جسدى يعدل النحو أو يحول الجسد عن طريق فرض بعض الإيقاعات السمعية- التنفسية مادية، تيار أو تدفق من الطاقة المنظمة فى دوافع (تركيب تعبيرى، جمل، تعبيرات، فقرات...) محددة، تستجيب إلى دوافع أخرى وإيقاعات غير مدركة أو متخيلة. أيضا من خلال وجهة النظر هذه فإن المسرح "مختبر كبير للشفهية" (ساسترى ٢٠٠٠ / ٢٦٣) نستطيع فيه اختبار كل العلاقات الممكنة بين كلمات، أصوات وتنوع كبير للأحاسيس البصرية والحركية: كلمات منطوقة بتلك الكيفية تجعلها واضحة، ذكية الرائحة، طيبة المذاق ولامسة للأشياء أو للأشخاص أو للمواقف التى تسميها" (ساسترى ٢٠٠٠ : ١٩٢).

لكن علينا أيضا اعتبار الشفهية كتحقيق لغوى ودلالى. لقد ذكرنا بالفعل أن اللغة الحقيقية الفطرية شئ واللغة المسرحية المتخيلة شئ آخر يتعلق الأمر بتفرقة تؤثر على الفونولوجيا (علم النطق)، علم العروض، علم التشكيل النحوى والدلالى وعليه على البرجماتية أيضا.

اللغة المسرحية هى طريقة برجماتية (عملية) للغة الشفهية العامة.

التطبيق الأول للبرجماتية على المسرح جزء من إثبات حاجة النص المسرحى لخلق أو الإشارة إلى السياقات الأصالية أو المحادثية. تأتى تلك السياقات فى اللغة أو الحديث الطبيعى، معطاه، "موجودة هناك"، بالرغم من إمكانية التدخل فيها فى المسرح لابد من بنائها بالكامل تقريبا. إنها تخلق بواسطة مناهج سيموطيقية عامة (الديكور، المؤثرات الصوتية، الإضاءة، إلخ، يشار إليها أم لا



بواسطة didascalias (إرشادات النص)، وأيضاً من خلال تدخلات الشخصيات. لا بد وأن تساهم الشخصيات، عند التحدث، في خلق ظروف وأوضاع الاتصال (مكانية، زمانية، تاريخية، هوية المتحدثين، إلخ، أى السياق اللغوي والبرجماتي) يقتضى هذا استخدام كبير لـ deicticos (أسماء الإشارة، الضمائر، أسماء الأشياء، الظروف، الأزمنة في الحاضر، التأكيد، الإشارات، إلخ) كإسرين، حتى وإن كان بشكل مقبول اصطلاحياً، نزعة تمثيل الحقيقة للخيال في كوميديا العصر الذهبي، بالإضافة إلى ذلك، تؤدي هذه المرجعيات أو التلميحات الدالة (أو الحواشي الضمنية بمعنى، المحتوى في أحاديث الشخصيات، المسماة "الزينة اللفظية") دوراً أساسياً أمام فقر الديكور والحاجة للتحفيز بطريقة لفظية لخيال المتفرجين.

لذلك وجدنا خاصية لغوية مرتبطة بالشفهية المسرحية. الحاجة إلى استكمال النص اللفظي المنطوق بالإظهار والإشارة deixis ليس أكثر من نتيجة لطبيعة النص المسرحي الناقصة التي نتحدث عنها. نقول إن النص الدرامي يقدم بالضرورة شفوية غير تامة، فقط من خلال إرشادات ووسائل معينة كتابية (فواصل، نقاط، علامات التعجب، الإعجاب، نقاط التوقيف، الاستهلال، حروف الطباعة، المتشابكة، الترتيب المكاني) يمكن أن يحاول الكاتب نسخ الشفهية الجسدية، السمعية والإيمائية للنص. هنا يحتاج استدعاء أسماء الإشارة ومناهج أخرى تشكيلية نحوية للوصول إلى غرضه: فعل التحدث بشكل محتمل إلى بعض الشخصيات الخيالية في مكان حقيقي ومتخيل في آن واحد.

لكن السياق البرجماتي والاتصالي الذي لا بد وأن يبنى أو يشير إلى الكاتب

الدرامى ليس وضعيا فقط، بل ذا طبيعة دلالية وقصدية. السياق أيضا هو المجموع لمعارف مخططات ذهنية ومعتقدات متقاسمة من قبل المتحاورين، ضرورة لإنتاج وتفسير التعبيرات المحددة ستكون اللغة الشفهية أكثر من اللغة المكتوبة، مستحيلة بدون وجود هذا السياق، الذى يختبر فى المحادثة بطريقة دائمة. التفرقة البرجماتية بين المقال (ما اتفق عليه) والمتصل (البلاغى) أساسية هنا. لملء الفراغ، أو لإقامة علاقة بين الاثنين، من المناسب اللجوء إلى افتراضات وفرضيات (متضمنة لغوية، محادثية ومنطقية) وتحقيق استدلالات:

كل تواصل لفظى يشتمل على جزء مشفر ومن جانب آخر منتج لاستدلالات (...). يتواصل المتحدثون معنا مقدمين المقال كمحفز لتحرير هذه الاستدلالات. ليس عدم التقنيين (التشفير) البسيط كافيا أبدا، حيث N إن الاتصال الإنسانى هو فى الأساس اتصال استدلالى (Portoles 2001: 15).

لذلك، نعتمد على آليات لفهم معنى محادثة ما والحفاظ على حوار ما، أى بقدرتنا الاستدلالية وبقدرة مخاطبيننا هذا هام بالنسبة إلى كتابة اللغة المسرحية، حيث يجب على الكاتب الاعتماد على تلك القدرة والتعاون من جانب المتفرجين حتى يستطيع بناء الحوار المسرحى، يحدث الشئ نفسه مع المشتركين فى اللغة العامة، مثلما شرح Grice من خلال قواعده الأربعة عن الحد الأقصى للتعاون. لكن ذلك المنطق للتعاون البرجماتي، بالرغم من ذلك، لا يتحقق فى المسرح بالطريقة نفسها التى يتحقق بها فى اللغة العادية حيث يستجيب أسلوب التبادل اللفظى بين الشخصيات إلى الاحتياجات الخاصة بموقف درامى محدد

والى إجمالى الخيال، ليس للمتولدة من الاستساخ البسيط لمحادثة عادية نضع فى اعتبارنا تعقيد آلية التحقيق للغة التى تؤثر فى المسرح: كاتب (المؤلف المسرحى) يكتب نصاً حتى يقوله آخر (الممثل) أو يرسله، لكن ليس كما لو كان خاصته أو عن الكاتب، بل كآخر (الشخصية)، حتى يقوله كما كانت الشخصية لتقوله، وكما ستقوله الشخصية من هنا فاعل التعبير تكشف سلسلة القول فراغ فاعل التعبير المبنى فى الحقيقة فقط من قبل المعبر. خطابى هو دائماً خطاب الآخر، كما اكتشف الآن التحليل النفسى ينسب المتفرج فى المقام الأول الخطاب إلى الشخصية، وأيضاً إلى الممثل، وفى النهاية إلى الكاتب. ستصبح قواعد الحد الأقصى للتعاون التى تحدث عنها Grice بسبب ذلك شديدة التعقيد فى المسرح، أكثر من أى نص أدبى، إذ علينا أن نضع فى اعتبارنا هذه المستويات الثلاثة المتزامنة للتعبير: ممثلون يتحدثون فيما بينهم، شخصيات تتحدث فيما بينها، وممثلون - شخصيات تتحدث مع ومن أجل الجمهور. ومن خلالهم جميعاً، المخرج والكاتب. احتمالاً سيتوجب إعادة صياغة قواعد Grice للحد الأقصى من قبل أخرى، مثل "إدهاش المستقبل-المتفرج"، التى تهتم دائماً بالكفاءة المسرحية للمتفرج، "لا تكون مشوشة ولا فوضوية"، تقدم فقط الأساسى والمميز، إلخ. نعتقد أن فى كل هذه العملية، على النقيض، تحقيقاً لمبدأ الانتماء أو الأهمية: على النقيض من الانتباه والتعاون، نتوقع كمتخاطبين-متفرجين تلقى تعديل أو إثراء لمعرفتنا عن العالم. نطلبه من المخاطبين المتنوعين المسرحيين الذى سيكون اتصالهم مهما، وستتج تعبيراته تأثيرات معرفية وعاطفية بدون أن تتطلب جهداً زائداً فى التفسير. الأهمية هى علاقة نسبية بين تأثيرات إدراكية وجهد متلاحق. عند التحدث يكون لدينا نية مناقشة الأهمية ويفترض السامع أن ما

يقال له هاما، نبحث عن مزيد من المعلومات (تأثير إدراكي كبير) بجهد أقل يجب ان يتحقق هذا المبدأ أيضا في المسرح، ليس علينا افتراض الحاجة لجهد-فائق تفسيرى. ظروف التمثيل التى تنتج فيها اللغة، بالإضافة إلى ذلك، ملائمة لفهم سار وتعاونى: صمت، منهجى النظرة، انتباه مدعم للجمهور، استعداد ذهنى وعاطفى. لكن لابد وأن يحافظ النص المنطوق، من جانبه، على تماسك معين عام حتى تستطيع "أفعال التحدث" تلك (أو "أفعال اللغة"، كما يفضل Dominguez Caparros 2001 أو ببساطة "أفعال أو أنشطة لفظية"، ربما كان الأبسط ترجمة أفعال الخطاب لـ J.R.Searle و J.Austin إلى اللغة الإسبانية)، وكل تعبيرات هؤلاء المتخاطبين الواضحة والمتضمنة، نقول، تستطيع بناء معنى شامل يهم فى الحقيقة المتفرج. ولتحقيق هذا الهدف يجب أن يضع الكاتب الدرامى فى اعتباره أنه فى الحوار العادى يستفيد المتحدثون من سياق أكثر ثراء من اللغة المكتوبة (التفيم الإيماءات، بالأخص) وأنه لذلك، سيتحتم عليه تعويض ذلك الغياب والفراغ بوسائل لغوية خاصة حتى يوجه الاستدلالات، فى المقام الأول الاستدلالات التى يحتاج الممثل إلى تحقيقها حتى يحقق تأويلا جيدا، لكن أيضا التى يتحتم على الجمهور تحقيقها ليفهم ويستمتع بالعرض. يفعل هذا الكاتب بوجه عام، كما ذكرنا، بواسطة الحواشى المباشرة والمتضمنة (أسماء الإشارة التى تحدثنا عنها)، وأيضا بواسطة منهج لغوى آخر ذى أهمية خاصة: الاستخدام المناسب لما يسمى "علامات الخطاب". حسب هذه العلامات يوجد مبدأ عام يجب أن يعرفه الكاتب المسرحى:

ليس للعلامات التوزيع نفسه فى النصوص المكتوبة وفى المحادثات. القليل يظهر أكثر فى التحدث عن الكتابة. إنها وحدات مثل حسن، من



الواضح،بالعجب،أى ان، سنرى أو ثم.لكن فى غالبية الأحوال يحدث العكس تكون  
العلامات المكتوبة فى أى نص مألوفة قليلا فى الحوار(بيد أنه،بغض النظر  
عن،على النقيض،وكتيجة،إجمالا،إلخ)(Portoles 2001: 126

بما أن العلامات هى الوسيلة التى تستخدمها اللغة لتسهيل الربط بين المقال  
والسياق) "بالنسبة لسياق مختلف سيرتبط به إستخدام مختلف لهذه الوحدات"  
( (Portoles 2001: 126) ستفهم أهمية الاستخدام النصى الجيد لهذه الوسائل  
للشفهية فى الخطاب المنطوق المسرحى،مؤسسا توازنا بين علامات الحوار  
وعلامات الكتابة<sup>(٨٠)</sup> كتأكيد على ذلك الربط المزدوج-الحقيقة والخيال،اللغة  
الحوارية واللغة الأدبية- الذى أقمناه كملح مميز للمسرح سيكتسب أيضا أهمية  
خاصة لبناء تلك الهوية المزدوجة النوعية للشخصيات،الشديدة الإسراف فى  
المسرح: " المثقفة" من جانب (الأكثر ارتباطا بالكتابة) و"الشعبية" (الأكثر ارتباطا  
باللغة الحوارية) من جانب آخر.كان هذا ما فهمه الكلاسيكيون من أسلوب راقٍ  
وأسلوب منحط الزينة مع ذلك،يكون تعاقب الردود والتداخلات بين الشخصيات  
فى المسرح عادة بطريقة لافتة خاليا من هذه العلامات النحوية ( بما فيه فى  
المسرح الواقعى)، فيما عدا فى الحالات التى تستخدم فيها،كخاتما لحديثا،حتى  
نصف هذين النوعين من الشخصيات،أو كما يحدث فى المسرح المعاصر،لاظهار  
الاختلال ذهنى،الشكوك،التلغيمات أو التفكك النفسى.

يفهم هذا الغياب أو الحذف للعلامات،الشديدة التكرار فى النص المسرحى  
بشكل أفضل عند إثبات أن العلامات هى أيضا نوع من الوقفات الذهنية أو  
لأزمة " فارغة" تسمح "بكسب" الوقت لتفسير ما هو مسموع وللأختيار بشكل



جيد للمفاهيم والنبرة التي سنستخدمها في تدخلنا الحوارى أو المحادثى. كما فى الحوار المسرحى لا يتحتم على الشخصية، فى الحقيقة، أن تفكر ( فى كل حالة، تفعل كما تفكر، إذا اقتضى الموقف) حيث إن كلماتها وجملها مبنية مسبقا وتدخلاتها ليست مرتجلة، بل "محددة" (ومحفوظة من قبل الممثل، الذى، فى هذا المعنى، ليس عليه أيضا أن يفكر)، كما أنه ليس عليه أن يكون عالقا فى المحتوى الذى تقوله شخصية أخرى، بمعنى أنه ليست هناك حاجة إلى تفسيره، ولا الحكم عليه، إذ إنه لن يستطيع أن يغير، لا خطابه الخاص ولا خطاب باقى الشخصيات، إذ إن كل الحوار، فى النهاية، مبنى بطريقتة متخيلة ومصطنعة وفقط " كما لو" كان حوارا واقعيا، إذن كنتيجة لكل ذلك، نقول، ليست تلك العلامات الخطابية (الاستدلالية) للشفهية العادية ضرورية جدا، ولا أن تعاقب الردود يحافظ على الأقل على مظهر منطقية حوارية. يمكن أن تصبح التدخلات فى الحوار المسرحى هكذا أكثر تركيبية، أكثر تأملية، أكثر أدبية، أكثر عمقا ودلالة. أيضا يمكن أن تتحدث الشخصيات فيما بينها بدون أن تفهم ولا بالكاد تتواصل، كاشفة حالة من " العزلة" الذهنية والنفسية، وضع متكرر إلى حد ما فى المسرح المسمى بمسرح العبث.

أخيرا، فقط للإشارة إلى بعض ملامح الشفهية المسرحية، يبدو أن الإفراط فى التوصيف "ليس جيدا" فى المسرح، الذى يفضل، كما فى الحياة، "التحدث بالأفعال"، متضمنا أن يكون الاسم تابعا للفعل، وليس العكس. كما يقول Valere " Novarina الفعل مفتاح الدراما. فى الفعل حيث يربط التفكير ويحل" (٢٠٠١ : ٤٢). الدراما نشاط كالفعل فى المسرح يتجسد الفعل، " يتفعل" ، نستطيع أن

نقول، إنه فعل- متجسد.

تعرضنا حتى هنا إلى الشفهية المسرحية من خلال وجهتي نظر: (١) العضوية والمادية الفيزيقية للغة، و(٢) خصوصيته الحوار أو اللغة المسرحية. ينقصنا، حتى نكمل هذا التحليل، مواجهة المشكلة الصعبة الخاصة بالعلاقات بين المسرح و"الأدب الشفهي". لفعل هذا سنعيد أخذ جزء مما قيل حتى الآن حول النص المسرحي، صفته الحوارية، الحوارى والبرجماتى، وكذلك الأدبى (٨١).

اكتسب الأدب الشفهي فى فترات أخرى تاريخية تطوراً كبيراً وأهمية أكثر من عصرنا الحالى، بالرغم من ذلك، لا نستطيع أن نقول، ما هو أقل، إنه اختفى. إننا لا نشير فقط إلى بقاء وجود ثقافات ريفية أو قليلة الصناعية (لاتزال جزءاً مميزاً جداً للإنسانية)، تواصل فيها الشفهية كونها شكل من الانتقال الثقافى، من الإبداع الفنى، من الحفاظ على الأساطير، الشعائر والعبادات، إلخ. المدروسة من جانب الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، بل الأدب الشفهي للمجتمعات الصناعية على نطاق واسع، من خلال أشكال تقليدية بقدر الأشكال الجديدة نفسها، مثل الأغاني، الإنشاد، القراءات العامة، الأساطير المدنية، خطابات، مؤتمرات، الإعلانات، بعض الاحتفالات والكرنفالات، إلخ، أشكال جديدة وقديمة من الشفهية الأدبية للخطاب (٨٢)، المرتبطة غالباً بمسرحية مشهدية. مجتمع العرض الذى يحدثنا عنه Guy Debord ليس فقط مجتمعاً لصور مشهدية وعروضية، بل مجتمعاً مشهدياً وعرضياً للكلمة. لا يتعلق الأمر

كثيرا بتعارض بين الصور والكلمات، حيث ان مجتمعنا يواصل كونه، مثل جميع المجتمعات، مجتمع من الصور والكلمات" بل فى جميع الأحوال بظهور أشكال جديدة للعلاقة بين الصورة والكلمة ،تفقد فيها الكلمة العمق والأهمية،ولذلك، تحط أو تفتقر.

نقول إن الأدب الشفهى لم يختفِ لأنه يبقى موجودا فى الأشكال القديمة والجديدة وأيضا، وبالأخص، فى بقاء المسرح، أكثر أشكال المقاومة أهمية ليس فقط للأدب الشفهى بل للشفهية نفسها. لذلك نربط بحميمية، المسرح والأدب الشفهى، بالقياس بأن المسرح مصدر خصب لشفهية و"أدبية" اللغة العادية.

### **العرض المسرحى. العلاقات بين النص والعرض**

انتهى مصطلح عرض مسرحى بفرضه حاليا على "الدراما" تشير "دراما" اشتقاقيا إلى "حبكة"، أكثر من "صراع". اتحاد المفهومين يؤدى بنا إلى معنى قريب من "حبكة محركة من قبل صراع". ليس تعريفا سيئا للعرض الدرامى تبدو لنا كلمة عرض مصطلحاً أكثر ملائمة حتى نشير إلى الحقيقة المسرحية، إلى ما يحدث عندما يتحقق نص مسرحى يمكن أن يشتمل، أيضا، على كل نوع من الأشكال المسرحية. كما نحاول هنا الاقتراب من نظرية شاملة، مستخدمين الآن بتكرار التعبير العرض المسرحى أكثر من الدراما.

نقول، لنبدأ، ليس العرض المسرحى محض توضيح أو ترجمة للنص، كما لو كان يحاول ببساطة الانتقال من تقنين إلى آخر، من النصى اللفوى إلى

المشهدى سيكون الانتقال، على أية حال، من التقنين النصى إلى تعددية تقنينية (تشفيرية) أو لغوية من مرسل (كاتب النص) إلى تنوع من المرسلين (ممثلين، مخرج، فنيين)، من قارئ - مستقبل إلى مجموعة من المتفرجين - المتلقين، من عرض متخيل إلى عرض حقيقى.

الملح المميز للعرض المسرحى هو نفسه الذى أشرنا إليه للمسرح بوجه عام: فعل متخيل يظهر (يبدو) واقعى بفضل ملائمة ما يمكننا توسيع هذا التعريف بوصف سلسلة من الخصائص المتضمنة فى ذلك الملح العام. على هذا يكون، كل عرض مسرحى:

(١) غير ثابت، يوجد أثناء التحقق ويختفى بمجرد أن يختفى الحاضر الذى ينتج فيه. (٨٢)

(٢) لا يتكرر على هذا النحو، إذ إنه يقع فى زمن خطى غير انعكاسى.

(٣) مستتسخ، لأن بنيته العميقة كعرض افتراضى تظل ثابتة فى نص، وفى أعداد يمكن لفنيين وممثلين إعادة- تقديمه أو تمثيله بعدد المرات التى يرغبونها.

(٤) اصطناعى، مؤسس من رغبة جماعة أبدعته واختبرته مسبقا، مشار إليه ومحدد لكل أفعاله، حركاته، حواراته، إلخ.

(٥) فنى، يستجيب إلى غرض جمالى أو شكلى يحاول أرضاء دوافع تذهب لأبعد من الاحتياجات المباشرة.

٦) قصدي، يتوجه إلى جمهور يرغب في التواصل معه حتى يحفضه وينقل إليه شيئاً (رسائل، أفكار، عواطف).

٧) جماعى الصيغة (متعدد الشكل)، يستخدم تنوع كبير من العلامات والتقنيات الاجتماعية والجمالية، ليس تقنيا واحدا أو لغة محددة ومتجانسة.

٨) متخيل، يعرض بشكل اصطلاحى وإدراكى عالما وحبكة متخيلة، لا توجد على هذا النحو فى العالم الواقعى، رغم أنه من الممكن أن يكون لها استدلالات فى الحقيقة وهى نفسها مبنية على حقيقة مستقلة.

٩) حقيقى، ينتج فى زمن ومكان ثلاثى الأبعاد محدد، من خلال التمثيل والتفسير لممثلين أحياء وموجودين، وأمام متفرجين موجودين وواقعيين أيضا.

يختلف العرض المسرحى عن أى فعل آخر أو عرض-فنى أو عن الحياة اليومية- لأنه الوحيد الذى يجمع هذا الحشد من الخصائص بالنسبة إلى السينما، الاختلافات واضحة. لا شئ حقيقى فى السينما بشكل واقعى، حيث يبنى تخيل الحقيقة والأبعاد الثلاثة ذهن المتلقى عن صورة ثنائية الأبعاد، يمكن أن يتوقف عرض الصور فى أية لحظة، البنية النصية سردية (تعمل الكاميرا مثل صوت- نظرا لراوى) زمن العرض دائما ماضى بالنسبة إلى زمن إنتاجه، ومتضمن عدم احتياجه للمتفرج ليتواجد أو ليعيد الإنتاج.

تشبه السينما العرض فى لحظة الإنتاج أو التصوير الفيلمى، لكن التجزئة- وإمكانية التكرار أو الانعكاسية- للتمثيل والتفسير يفصلها عن المسرح، كذلك



الأعداد والتشغيل اللاحق للصور الفيلمية، محدثة التناقض بأنه، بالرغم من أن الصور السينمائية تبدو أكثر واقعية من الصور المسرحية، إلا أنها أكثر اصطناعية بكثير ومبنية تقنيا بما أن الكاميرا أكثر تحركا وسرعة من العين البشرية، وبما أن الأعداد يسمح بتجاوز كل تحديد تقريبا مكاني- زمني (بالإضافة إلى إمكانية إبداع صور افتراضية بالكامل) ،تستطيع السينما بناء عوالم أكثر تنوعا،واقعية،فانتازية وغير حقيقية من المسرح،محدثة،فى الوقت نفسه، تأثيراً كبيراً من الحقيقة بفضل تحرك وتركيب العدسات والافتراض المقبول بأن الكاميرا مثل آلة فوتوغرافية تعيد إنتاج ما تراه فقط.حدود العرض المسرحى،فى هذا المعنى،واضحة:

لا يمكن أن تكون خشبة المسرح أكثر اتساعا مما يمكن لإنسان أن يحتويه سمعيا وبصريا،حسب تقنيات كل فترة زمنية.يكون العرض المباشر،فى الحاضر وفى مكان متقاسم،فى تبعية مباشرة للمكان والزمان البشرى (Bobes Naves 1987: 241 ).

يطرح لنا شرط الحقيقة فى المسرح العلاقة بين المسرح والعالم الخارجى، ولقد تصدينا لها فى حديثنا عن المحاكاة الأرسطية.لا يمكن أن نسقط فى سذاجة إثبات أن العرض هو نسخة من العالم الحقيقى، مثلما قصدت الواقعية الساذجة فى وقتها. مشكلة الحقيقة فى المسرح لم تعرف بالبحث عن مطابقة بين العرض والعالم الحقيقى، محولة المسرح إلى انعكاس أو نسخة من الحقيقة. لقد رفض Diderot هذا الافتراض تحديدا فى وقت انتصرت فيه فكرة الاحتمال الغير مقبولة اليوم، الخاصة بأن المصدق فقط على خشبة المسرح هو

ما يمكن أن يكون ممكنا بعيدا عنها. بوضوح، يضع Diderot بالإضافة إلى الحقيقة العادية الخيال، الإبداع التخيلي للفنان.

تمت الحقيقة بصلة إلى مثالية ذلك الخيال بمطابقة ذلك البناء المتخيل المثالي الذي أبدعه الفنان ( مؤلف، شاعر، كاتب):

فكر للحظة فيما يفهم من كون المسرح واقعيا هل يظهر الأشياء كما هي في الطبيعة؟ على الإطلاق. لن تكون الحقيقة بهذا المعنى أكثر من الشائع. إذن ما هو الواقع في المسرح؟ هو مطابقة الأفعال، المحادثات، الوجه، الصوت، الحركة والإيماءة لنموذج مثالي متخيل من جانب الشاعر والمبالغ كثيرا من قبل الكوميديان يوجد هنا الشئ الرائع. لا يؤثر هذا النموذج فقط على النبذة بل ويغير أيضا طريقة السير والتصرف ( Diderot 1986: 32- 33).

بناء العرض عملية معقدة تتطلب، كما ذكرنا، الإبداع الفردي والجماعي. العرض المسرحي، بسبب طبيعته الخاصة، مكان مميز للإبداع، التحول والتركيب لتقنيات وعلامات من كل نوع (بصرية / سمعية، طبيعية / صناعية، مادية / مجردة، حاضرة / مستحضرة، ظاهرة / مستوحاة، لغوية/غير لغوية، أيقونية/رمزية، إلخ). إن العرض هو كل ما يتحول إلى علامة مسرحية: تتحول العلامات إلى التعبير عن شئ مختلف، مفسرا فقط تبعا لما يحدث في المسرح. عملية من إعادة الدلالة. لكن كل علامة مسرحية تكتسب معنى فقط أو تبني في كل عمل وداخل المعنى الإجمالي لكل عمل مسرحي، ليس ممكنا أيضا التحدث عن علامات ثابتة، بمعنى، عن نظام أو تقنين مسرحي محدد.

لنضرب مثلاً: المقصات التى تظهر فى (الطيش) Ligazon، لبأى أنكلان. كأداة منتمية إلى العالم الحقيقى، لها خاصية ومعنى حرفى بالمرور بالعرض، يبقى هذا المعنى فى مستوى ثان وممحيًا تقريبًا بالمعانى المحددة المكتسبة فى هذا العمل المسرحى: علامة عن الموت، التهديد، التوتر، أداة تحرر، كناية عن الحبيب، عاطفة، جنس، إلخ. العديد من الأشياء التى فى الحياة اليومية فقط، والتى لا يشعر بها أحد تقريبًا، المنهمكة فى وظائفها الخاصة، يمكن أن تعنى على خشبة المسرح أشياء كثيرة بواسطة الاستعارة، الكناية، إعادة-الدلالة التى يمنحها لها السياق الدرامى، الفعل الذى تفرق فيه. يمكننا أن نقول إن العرض لا يحقق الحقيقة (يكسر الذاتية الإدراكية والتأويلية) لجعلها أكثر واقعية، كأنها ترى للمرة الأولى، ثرية بعلاقات جديدة، سياقات، معانى.

لكن هذه الإعادة-للدلالة ليست اعتباطية بالكامل، تتأسس على شرط ما أو مظهر للشئ الذى يسمح بنقل معانيه: هذه نتيجة أخرى للصفة الحقيقية التى يضطلع بها العرض المسرحى.

إذا كان "إعادة-الدلالة" احتمالية أو اعتباطية بالكامل ولا يستطيع المتفرج الوصول إلى فهمها أو الاندماج معها بطريقة طبيعية فى مخططاتها المعرفية، فلن تعمل تلك العلامة كما هو الحال بالنسبة لغالبية المتفرجين، رغم أن بإمكانها اكتساب معنى بالنسبة للمخرج أو الممثل. إذا اصطدمت بشكل زائد بالمعنى المؤلف، فالأمر يستوجب إعطاء المتفرج المفاتيح لدمجها فى الملاءمة أو الخيال الخاص بالعمل المسرحى. وإذا كانت علامات جديدة، لم تقن مسبقًا، فيجب تسهيل "التقنيين" على المتفرج بالاتفاق مع التقنيين أو الترميز الاصطلاحي الذى

سيخلق على خشبة المسرح، الملائم فقط لذلك العمل، تعمل كل علامة مسرحية، بكيفية ما، مثل أسماء الإشارة: لتكتسب معناها الحقيقي أو مدلولها في مكان وزمان العرض فقط.

على هذا: سيكون التحدي الأساسي لكل عرض، هو البناء بتفاير للعلامات والتقنيات، لوحدة، معنى متماسك، يوحد وموحد للعمل المسرحي. للعرض صفة طاحنة أو كلية، تعمل كجشطات، بطريقة أخرى لن تستطيع بناء ذلك "العالم الصغير المطلق"، الناشئ من الخيال، والمتحقق على خشبة المسرح. يبحث ويعرف كل عمل مسرحي طريقة خاصة لبناء ذلك العالم، بالتأكيد يحتاج المسرح، أكثر من أى فن آخر، إلى توازن عمليات الإضمار، التخطيطية والتجريد، بما يخص الإظهار، المبالغة والتجسيد، ليستطيع بناء ذلك العالم المتخيل المقدم على خشبة المسرح. إنها مبادئ متعارضة، لكنها تكميلية. يبسط العرض ويغالي في الحقيقة في الوقت نفسه. بهذه الطريقة يمكن عكس أو الإخلال بنظام ما هو واقعي، كشف المستتر، جعل ما لا يشعر به أحد مميزا ( مقللا من قيمة القيم المسيطرة ومعيدا لتقييم المرفوضة أو المقموعة، كما طالب نيتشه). بواسطة حذف وإلغاء يجرد العالم من الإضافات، مما هو غير ضروري، ومن خلال المبالغة، التشوية أو الإعلاء الجمالي والفني، ينتقد الحقيقة الاجتماعية ويتخيل عالم آخر ممكنا.

تحدثنا عن العرض المتخيل والعرض الحقيقي. أحدهما يحققه القارئ- المتفرج (قراء، ممثلون، مخرج، ممول، كاتب مسرحي، مهندس ديكور، فني إضاءة، مصور، مصمم رقصات، فني صوت، إلخ) أعتبارا من النص المسرحي

وبالقياس بأنه سيقراً .ليست قراءة كقراءة لنص آخر هنا يتطلب الأمر من المتلقى التعاون المباشر لتخيل وإكمال ما ليس فى النص، ما يستطيع التعريض له فقط، الإشارة أو التلميح. هذه القراءة، كأخرى، تبنى على أساس مجموع افتراضات دلالية، استدلالية، اختصاصية وأيضاً آليات معرفية، هنا كما فى أى وضع اتصالى، نضع أو نتج معنى. لكن يقتضى هذا بالإضافة إلى ذلك، بالاتفاق مع الطبيعة الخاصة للنص المسرحى، خيال نشط من جانب القارئ لإعادة بناء عرض تخيلى بواسطة ما يكسبه النص من معنى وتماسك. تتطلب قراءة عمل درامى، بهذا الدافع، وقتاً أكثر مما تتطلبه قراءة رواية بعدد الصفحات نفسها، على سبيل المثال (انظر 513- 501 : Nunez Ramos 1988).

يتطلب عرض يتحقق مباشرة أمام جمهور أيضاً، التعاون النشط للمتفرجين، لكن الأمر لا يتعلق بالتخيل، بل بالنظر، بالسمع، بالشعور، بالاختبار سيراعى عمل مسرحى مبنى بشكل جيد عدم التناقض بين عرض متخيل وعرض واقعى، رغم أنهما لن يكونا أبداً متساويان، يمكنهما، أيضاً، أن يكونا شديدي الاختلاف، لكن لا يجب أن يكونا متناقضين أو متافرين. يمكنهما ان يستجيبا إلى تفسيرين مختلفين للنص، لكن سيؤسس التفسيران على النص، وهو ما يسميه U.Eco محاولة العمل بهذا المعنى سيكونان دائماً مطابقان للنص. طبيعياً، بالاتفاق مع التنوعات المختلفة أو الاحتمالات الشكلية للنص، تعدد التفسيرات، أو حدود التفسير سيكونان بقليل أو كثير محددين من قبل النص نفسه تشير هذه الحدود إلى شروط العرض مثلما تشير إلى معنى العمل المسرحى يمكن ان يكون نصاً فرضياً جداً (أمر) فى الإسناد إلى شروط العرض



ومفتوح بشدة بالنسبة إلى تفسير مضمونه. آخر، على النقيض تماما. الاحتمالات التوفيقية غير محدودة يحل كل كاتب وكل جماعة إنتاجية بأسلوبها العلاقة بين النص والعرض. للمتفرجين، بدورهم، هامش عريض للتفسير (فى الحقيقة، " يكملون العرض" ).

الأشكال الجمالية التى يمكن أن يتبناها العرض أو يخلقها أيضا غير محدودة تقريبا. يمكننا تخيل متصل ذو طرفين فى أحدهما، القصد المحاكاتى أو المرجعى (" حقيقى" بمعنى أشمل، يحدد العالم الحقيقى طبيعة وحدود الخيال) فى آخر، الإبداع التخيلى الخالص، بدون مرجعيات مسبقة ("فانتازية"، معروضة، الاحتمال الداخلى هو الحد الوحيد للخيال). لابد وأن يشير النقاش حول الصفة المستقلة للعرض إلى هذا التواصل من الاحتمالات الشكلية يعلن العمل المستقل التحرر من حتميات الواقع الغير فنى. يؤكد العمل الواقعى علاقته بالحقيقة العادية أو الغير فنية. لقد تذبذب المسرح المعاصر بين الطرفين وضع الطليعويون فى القطب الأول، الواقعى، بكل متغيراته، فى الآخر، يتطلع اليوم إلى أو يشتهر بعروضنا، مسرح واقعى وحتى مضطرب الواقعية بقدر تطلع آخر مستقل علانية، ذاتى المرجعية. أى شكل وصيغة توفيقية صالحة بالرغم من ذلك ففى مواجهة وسائل أخرى لإعادة إنتاج الحقيقة، يبدو المسرح متضررا. السينما، الفيديو، التلفزيون، التصوير الفوتوغرافى، إلخ، وسائل قادرة أكثر بكثير من المسرح على استتساخ الحقيقة. لذلك يخطئ العرض المسرحى عندما يحاول أن ينافس فى هذا الميدان معها، ربما كان هذا السبب فى احتياج المسرح اليوم أكثر مما سبق لتعريف خصوصيته، العمل على ما يميزه ويصفه سيكتسب المسرح، على أساس نظرى

ثابت، ثقة فى ذاته، فى وسائله الخاصة، عالما أنه بواسطتهم يمكنه استدعاء تأثيرات جمالية، طاقية، تحفيزية ومعرفية لا يستطيع أى فن آخر إنتاجها أو على الأقل، لا يستطيع الإنتاج بالكيفية نفسها، أو بالشدة نفسها، وذلك تحديدا بسبب حدث العرض كحدث حقيقى يعرف T.Kantor هذه القدرة الإبداعية والفنية المستقلة للعرض:

مسرح مستقل

ذلك الذى لا يستنسخ

بمعنى يفسر

بالوسائل المسرحية، الأدب

بل ما يمتلك

حقيقته الخاصة

المستقلة.

(...)

الصورة المجردة (خشبة المسرح) ليست زخرفة، إنها عالم مغلق، يوجد بذاته وحيث تولد الحياة، الديناميكية، التوترات، الطاقات، العلاقات.

علاقات الأصوات، الأشكال والألوان (١٩٨٤: ٢٢ - ٨٠).

العرض المسرحي، كحقيقة فنية مستقلة ومحددة، هو ما يمنح النص المسرحي معنى، ومن ذلك الاتحاد من جمهور متوقع في محيطها يستدعيها المسرح، كمؤسسة اجتماعية، ويجعلها ممكنة.

كما ذكرنا، فالمسرح كعملة بوجهين: من جانب، النص، من الآخر، العرض. يمكننا تحليل المسرح من خلال النص أو من خلال العرض، لكن سيكون كل عنصر متضمنا، بكيفية ما، الآخر. لكن لا يحتوى أى منهما، بالرغم من ذلك، على الآخر في كليته. أبدا، لا يمكن على الإطلاق أن يصبح الوجهان واحدا، تقديماً للشكل نفسه، إن يتجانسا أو يتشاكلا. رغم ذلك، يمكن بما يحافظا على علاقات ان تكون، شديدة التنوع يشرحها M.C.Bobes بأسلوب دقيق:

بطريقة قراءة رواية نفسها لا تتصل بأكثر من جزء من النص، لا ينشط عرض عمل مسرحي، الذي هو في البداية قراءة للنص الدرامي، أكثر من جزء من مدلوله، هذا يعنى، مدلول، يمكن أن يكون ممتدا في اتجاهات مختلفة بواسطة علامات خشبة المسرح. لا يتطلب العرض، أمر القراءة لنص نفسه، الاستفاد، يكفي ألا يكون مرفوضا من قبل النص، ألا يكون اعتباطيا وأن يكون متماسكا (١٩٨٧ : ٣٠٩).

كل النص المسرحي، عندما يكون موضوعا بطريقة متماسكة، يكون مكتوبا وفي ذهنه العرض، رغم ذلك، ليس لكل النص صفة الفرض نفسه، ولا يمكن تقديمه كله على المسرح، ولا يوجد أسلوب وحيد لفعله. في هذا الانتقال من

النص إلى العرض، لا توجد قواعد عامة مسبقة لكل شئ ممكن تقريبا. ولا حتى الإرشادات في صيغة الأمر تكون بذاتها فرضية (بعيدا عن كونها سهلة التقديم على المسرح بقليل أو كثير). تعتمد صفتها الفرضية أكثر على التماسك الداخلى للحبكة ومحتوى العمل المسرحى أكثر من مبادئ أو قوانين عامة مسبقة. توجد أمور، بهذا المعنى، يمكن أن تصبح أكثر ضرورة من النص المنطوق، بالقياس بأنها، إذا تجاوزت، يتوقف معنى العرض أو يتحول إلى شئ مختلف تماما عما يشتمل عليه النص المكتوب.

نقول، إنه أكثر من كونه فرضيا، فالنص المسرحى، مقيدا، بمعنى، إذا لم يكن من الممكن تفسير أو تمثيل حاشية جيدة أو حوار، على سبيل المثال، بأسلوب وحيد، فلن يستطيع، بالرغم من ذلك، التفسير أو التأويل بأى أسلوب. سيفرض الإرغام أو التقييد بسبب داخلى- لذلك أسماء أرسطو "تركيب الأحداث"- أكثر من الحفاظ على أمانة النص (كما لو كان لديه تفسير واحد صحيح).

يقيم كل عمل مسرحى علاقة خاصة بين النص والعرض، هكذا، يمكن أن يكون نص ما "محتوى" أو "محدداً سلفاً" فى جزء كبير من العرض، بينما يبنى آخر تحريض بسيط أو تحفيز للإخراج. وبدوره يمكن أن "يحوى" عرضاً ما أو "يشترط" على جزء كبير من النص ومعناه، بينما يخلق آخر كمساندة بسيطة أو دعامة للنص ومدلوله.

فن المسرح منهج مسرحى يدرس العلاقات الممكنة بين النص والعرض، مؤسسا جسرا بين كلا القطبين. يحتاج كل عمل مسرحى عمل تأليفى مسرحى محدد تبعا إلى أسلوب الإخراج الذى يرغب فى تنفيذه. لا توجد، لذلك، قواعد تبنى مسبقا نموذجا للعلاقات بين النص والعرض. يضع كل كاتب وكل مخرج شكلا محددًا للعلاقة. المهم هى النتيجة، المطابقة بين النص والعرض.

إذا شاهدنا النص من خلال العرض، تظهر الكتابة المسرحية صفته الغير تامة والتابعة. هذا هو ما يعتبره " A. Badiou لغز" النص المسرحى:

ليس اللغز فى وجود نصوص مسرحية، بل فى إمكانية وجود نصوص فحسب، لذلك، ليس-الكل، الغير تام، المستغلق. منتخبات من أجل الحادثة المسرحية الاحتمالية. ما يحدث هو أن ما هو حقيقى فى العرض يفوض إلى النص ويجعله مسرحيا: شئ لم يكن أكبر من عدم اكتماله.

يوجد كل نص مسرحى هكذا فى استتار لذاته. يوجد فى عدم إتمام معناه. فيبعثه كل عرض ويستنفذه (١٩٩٣: ٦٢).

لابد وأن يتقبل الكاتب الدرامى هذا الأسلوب فى الكتابة الذى يميزه عن الكاتب الروائى. النص المسرحى ؟ سنقول، من خلال منظور تحليلى نفسى - يكون محددًا بحالته الأنثوية، فى مواجهة ذكورية الرواية. لا تحتاج الرواية العرض ليكملها، لذلك:



هذا هو المقابل المضبوط للمسرح، لأنه مجبرا على صنع عالم بالاتفاق مع تحقيق الكتابة. ذكورة الرواية، التي تقدم إلى الإعجاب تمامها، الكل لذلك الذي يحييها ( . . . )

مواجهها للنقصان، مستشهدا من قبل عدم-الكلية، غيورا من الرواية، يرغب الكاتب المسرحي كثيرا في الاكتمال. شرها بسبب كونه معلقا باحتمالية حادثته، يسبقها بإحباط. من هناك كانت التعليمات اللانهائية في القرن التاسع عشر، الذي يتطلع إلى بناء الزينة، الأزياء، الإيماءات، الهيئات. . . بالفعل، غزو المسرح من قبل الرواية، أسفل قانون كاتب سيرغب بشدة في اكتمال عرضه المسرحي.

يكتسح المسرح الواقعي كل ذلك، يبعد الرواية، ينقى التعليمات، يعود، بهذا، إلى النص، ليحرره من التأليف السيئ الذي تثبته التعليمات.

استحالة تحرير النص من التشيع الروائي يصعب العرض. هذا ما يحدث مع صاموئيل بيكيت ( 65 : 1993 Badiou ).

هذه الصفة التبعية بالتبادل بين النص والعرض هي ملمح مميز للمسرح، كما أثبتنا يحافظ هذا الخضوع على الاستقلالية النسبية بين الحقيقتين، التي بواسطتها سنستطيع تقديمها بواسطة تقاطع ثنائي متغير: إذا كان التقاطع كبيرا جدا فذلك يعنى وجود إزاحة أو انتقال عام من النص إلى العرض، الذي يحافظ على تبعية حميمية لنصيته وأدبيته، كما حدث مع الأعمال الكلاسيكية، إذا كان التقاطع صغيراً، فستكون استقلالية العرض تبعا للنص كبيرة جدا، كما يحدث في غالبية أعمال الطليعيين. سيكون العرض، بأي أسلوب، دائما إبداع يتجاوز

النص، يستلزم "تكثيف" سيموطيقى لذاته.

## ١- العناصر البنائية أو شروط العرض

نستطيع تخيل عملية للاختزال الفينومونولوجى بهدف اكتشاف وتعريف العناصر البنائية للعرض، أى، تلك التى لا نستطيع التغاضى عنها حتى تنتج الظاهرة المسرحية. Grotowski، حقق هذه العملية بالمثل، المتفرج وبالاتصال بينهما. وبالرغم من ذلك، حتى يتحقق العرض، نظن أنه لا يكفى وجود ممثل ومتفرج متواصلين: يستلزم الأمر إضافة أنه لابد وأن يكون أساس ذلك الاتصال هو فعل متحقق من جانب الممثل أمام النظر المباشر للمتفرج- مستقبل. عند معالجة فعل فوري أو مباشر (ليس متخيلا فقط) يكون المكان والزمان المحددان متضمنين فيه. يمكن اعتبار المكان الحقيقى والزمان الحاضر أيضا، والسبب نفسه، عناصر أساسية للمسرح أو العرض، لكن ليس بذاتهما، بل كشرط للحدث المسرحى، غير منفصلين عنه.

عند التأكيد على الحدث نستعيد المعنى الاشتقاقى لكلمة دراما ودرامى، فى الوقت الذى نبرز فيه الحالة الأولى للممثل: يمثل، يفعل، يكون ذات مسئولة عن أفعال أو تصرفات دالة لآخر، المتفرج. ممثل، متفرج وحبكة يبدو لنا أنهم، لذلك، الثلاثة عناصر الأساسية والكافية لإنتاج العرض المسرحى. لابد وأن تدمج نظرية عن المسرح بشكل متماسك بتحليل لكل واحد من هذه العناصر الثلاثة البنائية.

يتحدث A. Badiou عن "ثالث- الجمهور، الممثلين والنص-":

يوجد مسرح منذ اللحظة التي يكون فيها الإحصاء ممكنا. مبدئيا جمهور مجتمع بقصد حضور عرض، ثانيا، بعض الممثلين الموجودين جسديا، صوت وجسد، فى مكان محجوز لهم، حيث يتأملهم الجمهور المحتشد، ثالثا، مرجع، نصى أو تقليدى يمكن أن يقال عنه أن العرض هو تقديمه (١٩٩٣ : ٢٠).

نعتقد أن العنصر الثالث أو المرجع النصى ينتمى إلى مستو آخر من التحليل، حيث إنه لا يشكل وحدة متجانسة دلاليا أو مرتبطة بالجمهور وبالممثلين. على النقيض، الحدث، هو شرط للمستوى نفسه. يحدث الشئ نفسه مع قائمة العناصر الضرورية التى يضعها Badiou بعد ذلك بقليل: "مكان، نص أو بديله، مخرج مسرحى، ممثلين، ديكور، أزياء، جمهور، إنها الست عناصر الضرورية للمسرح" (١٩٩٣ : ٢٣). أمام تنوع المكونات المشكلة للحقيقة المسرحية يستلزم الأمر وضع معايير للانتقاء. المعيار الذى نطبقه هنا هو الخاص بالإلغاء أو "الاختزال الفيومونولوجى". لذلك نبقى مع الممثل، المشاهد والحدث.

### الممثل وازدواجيته أو فن التأويل

لا نستطيع التصدى إلى دراسة وجود الممثل وطبيعة التأويل بدون وضعها على صلة بتعقيد الحدث المسرحى نفسه، أى، حالته المزدوجة من الواقع والخيال فى آن. كما يقول نيتشه عن الكاتب المسرحى الممثل أيضا : " الذى يشعر بدافع لا يقاوم فى التحول عن ذاته والعيش والعمل من خلال أجساد وأرواح

أخرى" (١٩٤٣ : ٦٤)، لابد وان تتطرق المشكلة الأولية لأى نظرية عن الممثل وعمله من تلك الحالة المزدوجة، الخاص بكونه هو نفسه، بينما يتحول أو يتغير إلى كائن آخر متخيل. " أنا فى مكان آخر، لكن ذلك الآخر غير موجود، إنه خيال": توجد هنا إحدى التعبيرات الشديدة الأهمية عن التناقض الأساسى للمسرح.

يعرض لنا الممثل، قبل أى شئ، لعبة. الأمر كما لو كان يقول لنا: " فلنتقبل أن، اعتبارا من الآن، أنا لن أمثل بذاتى، بل فى عرض، فى إحلال لآخر. ذلك الآخر ليس هنا، ولا يمكن أن يتواجد لأنه متخيل، لقد اخترعناه نحن، يوجد فقط بفضل خيالنا. ككائن متخيل فقد ولد، بالرغم من ذلك، ليكون حقيقيا على خشبة المسرح، كذلك فلنخرجه من محض الوجود التخيلى أو الشبحى لنجلبه إلى هذا الآخر، الحقيقى والفيزيائى، الذى نعيش فيه.

فلنحقق معجزة، معجزة جعل الشبح حقيقيا. لذلك أنا، من الآن فصاعدا، سأتوقف عن كونى أنا لأكون ذلك الكائن المتخيل الذى سيظهر لنا جميعا هنا، على خشبة المسرح، من خلالى. سأمثل كما لو كنت هو بدون أن أتوقف عن كونى أنا، لكن متناسيا إنتى أنا، بكيفية ما، حتى أستطيع أن أكون الآخر، الذات المتخيلة. أحتاج مساعدتكم حتى أحقق هذه المعجزة. نظرتكم ومشاركتكم هى الوحيدة التى تستطيع تدعيم هذا الخيال وجعله ملموسا ومصداقا".

أستطيع توضيحه أكثر بهذه الطريقة وقول:

(١) أنا أقوم بدور- أحل محل - أفسر كائناً متخيلاً.

(٢) هذا الكائن، اعتباراً من الآن، سيتوقف عن كونه فقط خيال متخيل ليتحول إلى خيال حقيقى، شديد الواقعية مثلى أنا نفسى.

(٣) حتى يحدث هذا سأمثل أنا من الآن فصاعداً كما لو كنت هو، لا كما لو كنت أنا.

(٤) حتى يكون هذا ممكناً، كل ما يحيط بى، المكان، الزمان، باقى الممثلين، حضراتكم أنفسكم، بكيفية ما، لابد وان تختفوا حتى تتحولوا إلى "شئ آخر". حضراتكم، على سبيل المثال، سيقفون هنا، فى حقيقتكم، بدون احتمالية تدخلكم بطريقة مباشرة فى حقيقتى، حقيقة الشخصية التى سأبدأ فى كونها اعتباراً من الآن، بكونكم شهوداً وحكاماً على كل ما ترونه، لكن فى الوقت نفسه، ستكونون شركائى، وستتحولون إلى كائنات خيالية، لأنكم ستشهدون كل ما سأفعله وأقوله كشخصية خيالية.

(٥) المكان الخيالى، الزمن الخيالى، باقى الشخصيات الخيالية، سيتوقفون أيضاً عن كونهم كذلك، وستتحولون إلى حقيقيين. لذلك علينا ألا نحقق، تناقضياً، المكان، الزمن والممثلين الحقيقيين كل شئ يجب أن يتحول أو يتغير إلى خيال حقيقى.

(٦) ما يحدث هنا اعتباراً من الآن سيكون، كنتيجة، لا حقيقة فقط ولا خيال فقط بل حقيقة أخرى، شئ يوجد فقط أو يمكن أن يوجد فى المسرح. أفعال، حوادث، صراعات، حركات. . . سيكون كل شئ واقعياً ومتخيلاً فى الوقت نفسه.



كما نرى، المميز فى المسرح هو إنتاج تأثير تناقضى. من جانب، يبدو العرض أقل واقعية من الواقع اليومى، أكثر عدم واقعية أو شبحى، ومن جانب آخر، أكثر واقعية، أكثر حضورا، أكثر إطلاقية : متجاوزاً للحقيقة. الحقيقة، الخيال، الخيال، الحقيقة. يبتعد عن الحقيقة ليستدعى حضورا أكبر لما هو حقيقى، يجسد التفسير وعمل الممثل التناقض الجوهرى، يجعله ممكنا، مصدقا، محسوسا.

يجسد الممثل ذلك التناقض، لأنه شخص وشخصية فى آن واحد، حقيقتان مختلفتان ومميزتان، لكنهما غير منفصلتين. تولد كل مشكلات التفسير من هذا الحدث التناقض والأساسى. إذا ألفينا الشخصية فسنبقى مع قطب واحد فقط، الخاص بالحقيقة الفردية والشخصية للممثل، إذا ألفينا شخص الممثل فسنبقى مع القطب المعاكس، الخاص بالخيال. فى الحالتين، بعيدا عن المسرح. يوجد الممثل قبل الشخصية ويبقيها حية، لكن يجب أن يمضى كأنا اجتماعية خلال العرض، حتى يترك الشخصية لتظهر، ليهبها الحياة، حياة وقتية لكنها مطلقة، الحقيقة الوحيدة التى يمكن أن تمتلكها الشخصية.

التوازن الدقيق بين الحضور-الغياب للممثل والظهور-الاختفاء للشخصية هو مفتاح المسرح، الحجر الذى يدعمه. مشاركة الجمهور حتمية حتى ينتج هذا التوازن السحرى والدقيق. كما يقول : Ortega y Gasset

يتغير الإنسان الممثل إلى هاملت، يتحول الإنسان المشاهد إلى متعايش مع هاملت، يحضر فى حياة ذلك - هو أيضا، لأن، الجمهور، ممثل، يخرج من ذاته

المألوفة إلى ذات استثنائية ومتخيلة، ويشارك في عالم غير موجود، في عالم متجاوز للعالم، وفي ذلك المعنى لا يتحول المسرح فقط، بل القاعة أيضا والمسرح بأكمله إلى أطياف. . . حياة فائقة (١٩٦٦: ٦٣).

الحديث عن ممثل المسرح- في مواجهة الممثل- الصورة المختلفة عن السينما، أو في مواجهة نوع آخر من الفنان - علينا إبراز حالة كونه حيا، حقيقيا، جسديا، حتى يستطيع إنجاز عمله. تمر كل المشكلات المرتبطة "بحقيقة" التمثيل أو التأويل بهذا الحدث. توجد حقيقة الممثل في جسده. هناك حيث لابد وأن يؤدي النقاش إلى حقيقة أو زيف التأويل. ما نفهمه عن الحقيقة أو الطبيعية، هو ذلك التطابق للجسد والخيال، الارتياح لكون الممثل المتظاهر كائناً آخر بكل جسده. الحقيقة المسرحية هي حقيقة الخيال، وحقيقة الخيال هي حقيقة الجسد. إنه الجسد ككلية حية هو ما يدمج ذات الممثل مع ذات الخيال ليجعل الشخصية والتمثيل مقنعين بطريقة طبيعية. لذلك، لدى المشاهدين وسيلة أكيدة لمعرفة متى يكون الممثل في دوره، متى يكون "حقيقيا": الانتباه إلى إشارات الجسد. " قال Etienne Decroux لا أحد متعود على الكذب بالجسد". و: " Dario Fo إذا كنت تراقب وتعرف قراءة لغة الأيدي، والأذرع، الجسد، فلن يفلت منك أى شئ من كذب الآخرين" (١٩٩٨: ٧١).

عندما لا يكون الجسد في موضعه، موضع حقيقة الخيال، يلغى الكذب المشهدي التأثير المسرحي ومعه، متعة المسرح. ليس هذا شأن داخلي، عن التوفيق بين حقيقة داخلية وتعبيرها. ليست الحقيقة مخفية في أى باطن. الحقيقة موجودة في شفافية الجسد، الذي يجعل من الممكن رؤية ظهور الشخصية من

خلاله.

ممثّل ما هو شخص يستطيع أن يكون ذاته والشخصية في آن واحد. يتظاهر الممثل بكونه الشخصية، لكنه ليس كذلك. يحاكي الممثل ويؤدي، لكنه لا يستطيع الكذب. لكن الشخصية تستطيع التظاهر بأنها شخصية أخرى، لكنها لا تستطيع التظاهر بعدم كونها شخصية.

فقط يمكن للشخصية أن تكونه من خلال جسد آخر (أو من خلال مادة تحل محل الممثل-على سبيل المثال، دمية-). الشخصية شبح، لها روح، لكن ليس لها جسد. حتى تتواجد لابد وأن تتحول إلى شئ ظاهر، تتبنى هيئة.

لابد وأن تكون الهيئة في المسرح حقيقية دائماً. هذا يشمل كونها ظل أو صوت، لابد وأن يكون ذلك الظل وذلك الصوت حقيقياً، مثل شبح هاملت أو المدعو الحجري لدون خوان تورويو. لا تستطيع الشخصية، على هذا النحو، امتلاك عالم داخلي حقيقي (مخيلات، رغبات وعواطف)، لابد وأن يكون كل شئ فيه مرئياً، خارجي، من خلال إيماءاته، نبراته وأفعاله، أو بواسطة الكلمة، هذا يعني، يحكيه لنا- مونولوج- أو ينقله شفها (لفظياً) إلى شخصيات أخرى. على النقيض، للممثل عالم داخلي، لكن لا يستطيع إخراجه، لا يستطيع نقله، لأنه، بمجرد أن يتحول إلى شخصية، يتوقف عن امتلاك عالم داخلي من أجل المتفرج الذي لا يهتم على وجه الإطلاق بالعالم الداخلي الحقيقي للممثل. لابد وأن يمحي ذلك العالم الداخلي الحقيقي أو يستتر حتى يستطيع جعل العالم الداخلي المتخيل للشخصية مرئياً.

يمكن أن يصل المشاهد، معتمدا على العمل المسرحي، إلى الاهتمام بداخل الشخصية، لكن ليس لمعرفة أو ليفهم سيكولوجيتها، بل ليؤول سلوكها بشكل أفضل. يمكن أن يستتج أو يتخيل باطن الشخصية، لكنه لا يستطيع رؤيته، لأن الباطن، بالتحديد، غير مرئي. في المسرح يمكن إظهار تأثيرات باطن ما، لكن ليس الباطن نفسه أبدا. لذلك فإن الباطن السيكولوجي، بذاته، ليس موضوع العرض، إنه مادة لا يعمل بها المسرح، ولا الكاتب، ولا المخرج، ولا الممثل. المسرح هو رؤية لأحداث، ليس استبطانا ولا استقصاء حول وعي باطنى. لا يعنى هذا أن الممثل يفقد باطنه أو وعيه (مستحيل، فيما عدا إذا جن)، بل إنه لا يستطيع إظهار ذلك الباطن على المسرح، لأنه أن فعل هذا، يجرد الشخصية من حياتها، من هويتها، ويقتلها ليضع نفسه فى مكانها. يستطيع الممثل، بطريقة متعمدة وانتقالية، أن يتوقف عن كونه شخصية ويستعيد هويته الكاملة أو، على النقيض، يتطابق واقعا وكلية مع الشخصية أثناء لحظة "نشوة". لكن أن فعل هذا لا إراديا، إذا كان ذلك التغير ليس متعمدا أو مبررا دراميا، أو إذا أستمّر لأكثر من بضع لحظات، هذا يعنى، إذا الممثل "نسى الدور" وأظهر اضطرابه وعدم تحكمه، أو إذا "صدق به بشدة" وفقد أيضا دوره وسيطرته، يجد المشاهد نفسه أمام شئ "فظيع" ومزعج، لأن هذا ينتج نوعاً من الانعكاس والخلط فى "الأدوار" : حيث يجب أن تظهر الشخصية نرى الممثل، وحيث يجب أن يبقى الممثل تظهر الشخصية فقط. لا الشخص (الحقيقى) ولا الشخصية (متخيلة) يكونان فى مكانهما. ممثل تائه على المسرح، سيكون بقليل أو بكثير، بإفراط فى التطابق مع الشخصية أو بنقصان، مزعج للمشاهدين لأنه يكسر الملائمة الأساسية والأولية التى يجب أن يعرف بها ممثل، قبل أى شئ أن يكون فى مكانه"، بدون أن يفقد ولا السيطرة

ولا العقل : ذلك المكان هو، فى الحقيقة، مكان خال معلق بين الواقع والخيال.

يعرف متفرج لديه الحد الأدنى من الكفاءة أن الممثل لا يفقد روحه-باطنه، وعيه- ليتحول إلى الشخصية، ببساطة ينحيا جانبا، يتركها فى العمق، يعرف أنها هناك، إن الممثل لا يهجر وعى ذاته، بقدر ما يتشابه كثيرا مع الشخصية. لكن إذا ألقى الشخصية ليكون هو نفسه، فإنه يحدث فعلاً متعدياً وخداعاً، سيتحول هو نفسه إلى كائن مثير للسخرية، بعيدا عن شعوره بالارتياح أم عدمه فى مكان يشغله ولا يناسبه، مكان الشخصية. وجوده هناك، على خشبه المسرح، يكون مبررا فقط لأنه يمثل آخر، الشخصية. ممثل يعرض نفسه ليس مسرحا، يتوقف عن كونه مسرحا، يلغى الخيال، يلغى الشخصية. الأمر هكذا، بعيدا عما يعرض وكيف يعرضه، برشاقة أم لا، طوعا أم كرها. ليس المسرح، على عكس ما يفترض غالبا، مكان إظهار الذات ولا النرجسية، بل على النقيض تماما : إنه المكان الذى تختفى فيه الأنا.

سنرى لاحقا أن الشخصية لا يجب وان تكون بالضرورة شخص معروف أو معرف اجتماعى، بسلوكولوجية، "شخصية" أو "ذات" فردية، يجب أن يتشابه معها الممثل سلوكولوجيا. إنها ذات فارغة إلى حد ما، شبح، قناع، احتمال، تصرف، "ممثل"، "متحدث"، فاعل- شخص يخضع إلى مكان، زمان، صراع، بعض العلاقات-: ليس كائنا آدامياً على وجه الخصوص، بل تجسيد للمح آدمى. لذلك تتطلب الشخصية دائما تحولا من الممثل يجب أن يخفى الممثل شيئا عن ذاته وفى الوقت نفسه، يفخم أو يباليغ، فى شئ ليس مرئيا فيه بطريقة عادية.



"يقنع" الممثل (يغطي أو يخفى الوجه، بقناع حقيقى أو غير مرئى) ويتنكر (لباس تنكرى أو زى حقيقى أو بآخر غير مرئى)، أى إنه، يمضى ككائن أو شخص حقيقى، يفعل كما لو لم يكن هو، أو كما لو أنه لم يكن على المسرح. فى الوقت نفسه، بمجرد أن يترك مجالا لذلك، يتخفى، يتحول ويوضع فى ذلك المكان الخالى إلى كائن متخيل. الغياب والحضور المتزامنان لذاته ليستطيع خلق ازدواجية ذاته وعدمها، إنه هو وذات متخيلة فى آن واحد. غير أن القناع والتكر "يسمح لنا بالخروج من حدود كينونتنا، والتخيل أيضا بإمكانه السماح لنا بأن نصبح ما نرغبه" (Iser 1997: 54). هذا الوضع "التميز" للممثل يجعل تلك التجربة ممكنة التى نسميها هنا "النشوة التخيلية"، بالمعنى الاشتقاقى للكلمة- الخروج من الحدود الخاصة من خلال الخيال-، والذى يحدثنا عن الطبيعة "الفارغة" و "الحوارية" لهويتها ذاتها: لنكون، يجب الخروج بعيدا عن الذات، نكون آخر، الكينونة هى الوجود "فى ذاته" من خلال الآخر، وليس "مستغرقا" بل "شفوفا". يمكن أن يكون التشبيه الأقرب هو الخاص "بالحلم الجلى"، بمعنى، ذلك الحلم الذى يعلم فيه الحالم بأنه يحلم. اللحظة الأكثر إبداعا وإدهاشا للتأويل هى تلك التى يرى فيها الممثل نفسه وهو يمثل، كما يحدث عند التجاوز، حسب Carlos Castaneda 1993، "البوابة الثالثة للحلم" ويرى الحالم نفسه نائما (، ٨٤) (يمكن أن تكون هذه التجربة مفرعة للبعض ومن هناك، ربما، مخاطرة الممثل "الشفوف" الذى، ليتجنب أى "تية" يجب أن يظل دائما محافظا على اتصال مع الجمهور، تلك المرآة التى تمنعه من فقدان الوعى لذاته لتذكره أن كل شئ، فى الباطن، مجرد خيال، مظهر للهوية. يضع W. Iser تأويل عميق لهذا الفعل، الملازم للخيال، الذى يبدو لنا هاما لإعادة تقييم المعنى الأنثروبولوجى والثقافى

## لوضع الممثل:

يبدو أننا بحاجة إلى هذه الحالة "الاستاتيكية" من وضع أنفسنا إلى جوار، بعيدا وأبعد من أنفسنا ذاتها، قابضين على حقيقتنا الخاصة ومبتعدين في الوقت نفسه عنها، وهذا الفعل يتولد من عدم المقدرة التي لدينا لنجعل أنفسنا موجودين بأنفسنا ذاتها. الأساس الذي اعتبارا منه نواصل كوننا غير مدركين وبعيدى المثال. (١٩٩٧: ٦٠).

لأنزال نستطيع عمل تحليل أكثر تحديدا ونميز ثلاثة مستويات متضمنة في عمل تأويل الممثل. ثلاثة مستويات من الحضور، الوعي والإدراك التي تستطيع الاختلاف من خلال وجهة النظر النظرية والتطبيقية. نشير إلى الممثل الذي يعتبر كشخص، كمفسر وكشخصية (Trancon 1999: 6- 12) كشخص ما يقدم على المسرح هو شخص، يمثل كمثل ويتصرف كشخصية. إنها ثلاثة مستويات مختلفة من "الحضور". يعى الممثل الجيد هذه المستويات الثلاثة وبأنه، بكيفية ما، محسوس من تلك الأشكال الثلاثة دفعة واحدة (متزامنة أو متتالية). يعرف الممثل والممثلة أنه، لا شئ آخر يحدث على خشبة المسرح، وبينما يستمر ذلك العرض أمام ناظري الآخر الذي فيه يتكون التأويل، سيشاهدنا بدقة ويحكم عليهما كأشخاص، كممثلين وكشخصيات. لذلك، ستكون المشكلة الأولى لممثل ما هي حل العلاقات بين هذه المستويات الثلاثة من الحضور، الوعي، والإدراك لذاته بطريقة صحيحة: كفرد، كمفسر وكشخصية.

ليست مشكلة بلاغية أو تأملية، ولا أيضا مجرد مشكلة سيكولوجية، بل أساسا جمالية ومسرحية. يشاهد المتفرج المسرحى فى جميع الأوقات(دائما) شخص-فلان-، الذى هو ممثل- باحتراف وتقنية- يمثل شخصية ؟يجسد ذات متخيلة-. كشخص، للممثل أو الممثلة اسم، عمر، نوع، بعض الملامح الجسدية، رنة صوت، قوام، شخصية. يدركه المتفرج، رغم أنه لا يعرف شيئا عن حياته، فى المقام الأول كشخص ويحقق سريعا جدا إسقاطاً تأثيرياً، بدرجة كبيرة أو قليلة من التماثل أو الرفض، سار أو غير سار. لكن يوجد المزيد. يرى المتفرج بكل تأكيد شيئا أكثر دقة وعلى المدى، أكثر أهمية بكثير من أن يسره أم لا عمل الممثل، باستقلال عن ملامحه الجسدية أو الصفات المرئية. نحن نشير إلى الشكل الذى يرى ويشعر به الممثل بذاته. من خلال وجهة نظر الممثل، يرغب هذا فى قول، حتميا، وعلى هامش ما يقوله أو يفعله كممثل وكشخصية، هو يعبر ويظهر من خلال ما يظهر على خشبة المسرح، أى إنه، يكشف جزءاً عن ذاته له علاقة بإدراكه الذاتى، بالصورة والوعى لذاته.

كيف يكشف الممثل هذا "الجزء" عن ذاته وكيف يستشعره المتفرج بوعى أو بطريقة لا شعورية؟ بالطريقة نفسها التى نستشعر بها الآخر فى الحياة اليومية: من خلال الجسد، من خلال مظاهره. يرسل الجسد مئات الإشارات والإشارات الميكرونية نلاحظها بسرعة كبيرة وبشكل أتوماتيكي تقريبا لتقييم " الحالة الطاقية والنشاطية" لشخص ما، بخاصة إذا كان مخاطبنا. فى حالة المسرح، بسبب المسافة الجسدية، تضعف هذه الإشارات، من هنا ستكون علامات شديدة الأهمية كالوضع الجسدى، النظرة، الإيمائية، نبرة الصوت، الإيقاع الملفوظ،

أسلوب السير أو التحرك، وليس تعبيرات الوجه فقط. هذه العلامات، بخاصة في البداية، عندما بالكاد لا نعرف شيئاً عن الشخصية ولا يزال، فليس لدينا معلومات كافية للحكم على عمل الممثل، تساعد المتفرج على حل المشكلة الأولى، الخاصة بتقبل وجود الممثل على خشبة المسرح. ما يريده المتفرج هو أن يعبر عنه الممثل أو يعلن عن ذاته بحضوره فقط، لا يمنعه هذا من الاهتمام أو عمل بؤرة لانتباهه في المستويين الآخرين، اللذين يهتمان به في الحقيقة: الخاص بالتمثيل (عمله كممثل) والخاص بالتأويل (البناء والعرض الفني للشخصية).

الاهتمام الذي لدينا بشخص الممثل، كمتفرجين للمسرح، صغير (شئ آخر هو، إذا كان شهيراً، توقظ حياته فضولنا). نريد ببساطة أن يجد بارتياح وبدون صراعات مع نفسه ذاتها وجسده، بحيث يتمكن من التركيز على عمله كممثل، وعلى التجسيد لشخصية ما. نريد دمج ملامحه وصفاته الجسدية والشخصية بشكل انسجامي في عمله كممثل وفي الأحداث وخصائص الشخصية. ألا "تهتز"، ألا تفقد.

ممثّل هو، في المقام الأول، شخص يحضر أمام الآخرين ويقول "أنا هنا، أحكم على"، يتصرف الآخرون كمرآة قاسية يرون كل شئ، ينقلون كل شئ.

يوجد توتر ضمنى، بخاصة عند بداية العرض، بين الممثلين والمشاهدين. عرف الكتاب الكلاسيكيون هذا جيداً، الذين فكروا في صيغ مبدئية لجذب الانتباه و"الأريحية" للجمهور (حسن الالتفات). لا بد وأن يتوصل الممثلون والمتفرجون إلى اتفاق سريعاً : لا بد وأن يعرف الممثل التواجد أمام أنظار الآخرين، يقود ويعامل

المتفرجون بطريقة مناسبة، وبدورهم، لابد وأن يستسلم المتفرجين، ويتقبلوا اللعبة، أن يكونوا نظراء متيقظين، لكن بدون مقدرة تجاوبية مباشرة، وبدون إثارة "جلبة" تمنع الاتصال. حتى يحدث هذا، لابد وان يتحكم الممثل فى عواطفه وجسده وإقامة مناخ من التفاهم مع المتفرجين، بعض الروابط البسيطة للتواصل. يمكننا أن نسمى هذا سياق تعاطفى (تقمص)<sup>(٨٥)</sup>.

لإمكان إقامة هذا الارتباط يجب على الممثل أن يعى الحالة الأساسية لعمله: معرفة أنه مرئى ومشاهد فى كل لحظة من المتفرج، أن ما يفعله ويقول ملقطة فى الحال منه لمرة وللأبد. يبقى القول والفعل، الفعل والقول. ليس هناك أية إمكانية للتصحيح أو للعودة إلى الخلف.

لكن حتى يقدم ارتباطاً تعاطفياً (تفاعلياً) مثمراً بين الممثل/المتفرج لا يكفى معرفة أنه مشاهد، على الممثل أن يتعلم أن يكون فى مكان المتفرج: يتبنى وجهة نظره، يرى ذاته من خلال نظرتة، يعرف ما يشعر به المتفرج فى كل لحظة. هذه واحدة من "الانفصام" التى يجب أن يتعلمها الممثل ليؤدى دوره. على المتفرج الجيد، بدوره، أن يعرف أيضاً الاتصال مع الممثل بطريقة غير تعاطفية (تفاعلية): يلتقط كيف أنه مرئى لذاته وما هى علاقته بفعل أنه مرئى. يمكن أن يبدو كل هذا معقداً جداً، لكنه ليس أكثر مما فى العلاقات البينية الشخصية فى الحياة اليومية. لم يخترع المسرح هذا التعقيد، إنه ببساطة، فى إخراجها، فى جعلها غرض عمله الفنى، يكشفها لنا ويمنحنا الفرصة لتحليلها.



عندما يعرف ممثل التواجد أمام نظر الآخر والسيطرة على العواطف التي يفكها هذا الفعل، فهو فى أوضاع القيام بدور بينى مع الجمهور، أى أن، يقيم تفاعلا دقيق

يرسل المتفرجون، فى استجابات لكل ما يدركونه من الممثل ومن عمله، أشارات faticas إلى الممثل:علامات طفيفة تعبر عن درجة الاهتمام، الانتباه، العاطفة والفهم لما يرونه ويسمعونه. يجب أن يتعلم الممثل أن يدرك هذه الإشارات أو العلامات (ضحكات، حركات، ضوضاء، زفرات، تثاؤبات، " التركيز" أو التشتت الانتباهى، الصمت. . . ) الذى يرسله له المتفرجون. أى، لابد وان يثبت كلاهما وجود ذلك الارتباط التعاطفى والاتصالى. بالتأكيد ينتج عندما يعطى هذا الارتباط وهذا التفاعل تحفيزاً نشاطياً إيجابياً بين الممثل / المتفرجين، تدفق نشط محفز بالتبادل <sup>(٨٦)</sup>. تكون التأثيرات عكسية، إذا لم يعط (يقدم) ذلك الارتباط والتفاعل. لذلك يمكننا تخيل أنه، كنتيجة للمواجهة ( وجهها لوجه)الممثلين/المتفرجين، يمكن انفصام تدفق نشاطى ينتج تأثيرات من التشيط، الانتباه، التركيز، السرور، المتعة، إلخ، من جانب، أو على النقيض، إحباط، إزعاج، تشتت، استياء، ملل أو كآبة. لذلك نقول أن المسرح فن "بيولوجى"، يمكن أن يثير تأثيرات "ضارة" أو محفزة. البيواستاتيكية علم مازال يتطور، لكننا سنجد فى المسرح نموذجاً الأكثر اكتمالا للدراسة <sup>(٨٧)</sup>.

مشكلة التطابق/ التباعد ترتبط بشدة بالتأكيد بكل ما نحله. يمكننا افتراض أنه توجد أيضا ثلاثة عمليات مختلفة (أو ثلاث مستويات لعملية واحدة) للتطابق/التباعد : أحدهما مرتبط بشخص الممثل، أخرى بأداء الممثل وأخرى

بتأويل الشخصية. علينا أيضا أن نصر على كلمة عملية. يريد هذا قول أنه من المحتمل جدا ألا يكون التطابق والتباعد مواقف أو عمليات سيكولوجية تتبع نموذجاً "كل شئ أو لا شئ"، التي تعطى "مرة ولأبد"، بل التي تكون ذوات(مواضيع)، على مدى عرض ما، للعديد من التأرجحات، تبعاً لما سيفعله الممثل والشخصية وما لن يفعلها، يقولانه ولا يقولانه. على الأقل نعتقد أن ذلك يحدث مع المتفرج الفطن أو المثالي، الذي لا يذهب إلى المسرح بحثاً عن تطابق تام وغير متحضر مع الممثل كشخص، كمفسر أو كشخصية، بل للاستمتاع بالعرض بواسطة عملية مستمرة من التطابقات والتباعدات المتعاقبة، يمكنه هكذا الحكم والاستمتاع من اللحظات المختلفة لحضور، لتمثيل ولتأويل الممثل.

نستطيع تلخيص طرحنا قائلين إنه لابد وأن يتعلم الممثل معرفة ما يكون (ما يتحتم عليه رؤيته هو جسده وسيطرته الشخصية) معرفة ما يفعل (أن يمتلك مهارات ولياقة تفسيرية) ويعرف أن يكون (وآلا يكون، أى، القدرة على التحول إلى شخصية). تنشأ هكذا جدلية بين موضوع وذات التفسير: الممثل-شخص هو الهدف الحقيقي الذى حوله ينشأ الذات-الممثل الموضوع-الشخصية التى تتظاهر بكونها ذات-حقيقية.

يذهب الجمهور ليرى ما يقدمونه، ليس كأشخاص بل كممثلين وكمفسرين، يذهب ليرى كيف يؤدون وكيف يمثلونه وبخاصة، يذهب ليرى ما يمثلونه، الممثل: الشخصيات، العلاقات بين الشخصيات، القصة، الحبكة، الصراع. الموضوع الشائك للعواطف، المناقش بشدة منذ Diderot والمؤكد بإفراط من قبل Stanilavski، يمكننا التصدى له من خلال المفاهيم والتحليل الذى نحققه. لذلك

سنميز بين أن يشعر وأن يتأثر . يمكننا قول أن الممثل يجب وان يشعر بالحقيقة (بكل جسده-قطب الحقيقة-) لكن يتأثر بمحاكاة (من خلال الشخصية، بالعقل-قطب الخيال). كذلك، يجب أن يشعر المتفرج بالحقيقة (بكل جسده . قطب الحقيقة-) ويتأثر بإقصاء (يعرف أن ما ينتج عاطفته ليس حقيقيا كلية-قطب الخيال-). عاطفة المتفرج أكثر تحررا، يمكنه أن يتأثر بلا خوف على العاطفة، لأنه يعرف أن ما يحركها هو الخيال. إنها عاطفة خالصة، بلا منفعة مباشرة، محررة من القاعدة الاجتماعية. يتعلق الأمر بعاطفة سالمة من كل عاقبة سلبية. يمكن أن نطلق على هذا تنفيس.

لا يستطيع الممثل، على النقيض، إطلاق العنان بأقصى سرعة لعاطفته لأن عليه أن يسيطر عليها. إذا تأثر بشكل حقيقى ( مستوى الشخص)، لا يتحتم على المتفرج تجسيدها (تأكيدا)، لأن حينها سينكسر وهم الخيال، يقتحم ما هو حقيقى الخيال ويلغيه. على الممثل أن يظهر إلى الجمهور إنه متحكم فى عاطفته، أو إنه يتظاهر بالتأثر. إذا بكى ممثلا حقيقة، يعانى حقيقة، يستحى حقيقة، يخاف حقيقة، إذا استثار بشكل حقيقى على خشبة المسرح، يمنع المشاهد، تناقضيا، من تصديق الخيال كما لو كان حقيقة. شيئا حقيقيا لا يمكن أن يكون فى الوقت نفسه "كما لو" كان حقيقة. لا يذهب الجمهور إلى المسرح لرؤية شئ حقيقى تماما، بل لرؤية شئ يبدو حقيقيا وهذا، تحديدا لأنه يعرف أنه ليس حقيقيا كلية، يستطيع الاستمتاع بذلك بحرية، بدون توجيهات ولا رقابة. يتأثر الجمهور بانفعالات الشخصية، وليس بانفعالات الممثل. فى هذا تتأصل إمكانية التطابق والتباعد.

لتوضيح أكبر للعلاقات المعقدة بين الممثل وازدواجيته؟ الشخصية- نحلل حالتين متطرفتين-ومتعارضتان- حول عمل الممثل ومهمة التفسير: الخاصة بـ J Grotowski والخاصة بـ D. Diderot . لتفسير بطريقة صحيحة هذا التعارض علينا أن نفهم، فى المقام الأول، أنه عندما يتحدث الاثنان عن "الممثل" فهما لا يشيران إلى الشئ نفسه. يشير Grotowski دائما إلى الممثل كشخص، داخل عمله يندمج- إعادة إثبات قطب الحقيقة وبواسطة عملية من التطابق معه نفسه أو عن الشخصية مع نفسها- الممثل كمفسر. يشير Diderot على النقيض إلى الممثل كشخصية، التى يندمج فيها- مؤكدا على قطب الخيال وبواسطة التباعد عن نفسه أو عن الشخصية مع نفسها- الممثل كشخص. بمعنى محدد، الحالتان لا يتعارضان، إذ إنهما يتحدثان عن حقائق مختلفة أو عن حقيقة واحدة ترى نفسها من خلال أطراف مختلفة. إذا وضعنا هذا فى الاعتبار، نستطيع أن نفهم بشكل أفضل، ونتقبل- تصريحات الواحد والآخر(كل منهما)، ليس فقط لما لديهما من تناقض، بل من تكامل.

لنرى.

يقول : Grotowski

الفعل خطوة بخطوة بدون خطأ، بدون تقليد أفعال، دائما بكل شخصية حضراتكم، بكل جسديكم. كنتيجة، ستجدون - حضراتكم - يوما ما أن جسديكم قد بدأ فى التفاعل كلية، إنه مثل قول : إنه تقريبا متلاش، إنه غير موجود بالفعل. لن تقدموا مقاومة. ستكون دوافعكم حرق( . . . )

المسرح - من خلال تقنية الممثل، فن يظهر فيه الكائن الحى فى أهم الدوافع  
- يقدم فرصة على ما نستطيع تسميته إدماج، غرض النظر عن الأقنعة، الكشف  
للخلاصة الحقيقية:كلية من التفاعلات الجسدية والذهنية( . . . )

عندما يتجرد الممثل، يخلع قناع الحياة اليومية ويظهر. يتعلق الأمر  
بـ"الإظهار": وليس بالاستعراض. إنه فعل، مهيب، للإظهار( . . . ).

الممثل رجل يعمل علنا بجسده، يقدمه علانية ( . . . ).

يفرض العرض نوعاً من الصراع الجسدى مع المتفرجين، إنه استفزاز وإفراط،  
لكن ليس لديه أية تأثير إذا لم يوجد، فى الأساس، منفعة (اهتمام) من قبل باقى  
البشر، وأيضاً، ما هو وراء ذلك، شعور إيجابى، شكل من التقبل ( 35١٩٧٠ : b،  
٣٩، ٥٣، ٦٥، ٧٥ ).

نستطيع بصعوبة رفض هذه التصريحات الخاصة بـGrotowski، نفهم دائماً  
أنه يتحدث عن الممثل كحضور، كحافز، كمحاور وموصل لحالة جسدية وذهنية  
يرغب فى نقلها إلى المتفرجين : حيث إنه، كشخص-ممثل أو ممثل-شخص.  
انحراف Grotowski ليس ناجماً عن هذه المحاولة، بل من بالانتهاء بإلغاء  
الشخصية والخيال، على هذا النحو، الخاصة بالمسرح. بدأ بانيا الشخصية تبعاً  
للممثل وانتهى مزيها فى الممثل، الذى أراد تحويله إلى "قديس" ليستعيد صفة  
الحضور"المقدسة" للمسرح. بعيداً جداً، بالتأكيد، عن Diderot يقول : Diderot



إذا واصل (الممثل) كونه هو نفسه عندما يفسر، كيف سيتوقف عن كونه هو؟).  
(. . .)

لا تتكون كل موهبته من افتراض أنكم تشعرون بذلك بدقة بل من إشارة  
العلامات الخارجية للشعور بأنه يتم خداعكم (. . .)

إنه ليس الشخصية، إنه يفسرها فقط، ويفسرها بشكل جيد لتأخذوها على  
ذلك النحو: الوهم لكم فقط، فهو يعرف جيدا أنه ليس كذلك (. . .).

الوسيلة الأكثر تأكيداً حتى يكون تفسيراً صغيراً ومسكيناً هو حتمية تأويل  
الشخصية الخاصة (. . .)

الكوميديان الكبير هو كل شئ أو لا شئ. وتحديداً لأنه لا شئ فإنه يستطيع  
أن يكون كل شئ بتفوق (. . .)

لا يؤثر الكوميديان في الجمهور عندما يكونون غاضبين، بل عندما يمثلون  
الغضب بشكل جيد.

(يجب على الممثل) أن ينسى ويتشاغل عن ذاته (١٩٨٦: ٢٢، ٢٧، ٢٨، ٥٢، ٧٦،  
(٩٤).

سنفهم ونتقبل بشكل أفضل نظرية Diderot إذا إدركنا إنها تشير إلى الممثل-  
الشخصية. لا تتكرر وجود الممثل- الشخص، لكن تخضعه إلى الشخصية وليس  
العكس، كما فعل Grotowski. إذا أخذنا هذه التصريحات بأسلوب تعصبى،

بالرغم من ذلك، فسنحول الممثل إلى مظاهر (خارجية) فارغة، وهو ما لن يتوقف عن كونه مجرد شكل آخر من الخداع. التمثيل، تجاوز التمثيل، المبالغة وفقدان الاندماج الجسدى الذى نتحدث عنه، ستكون الطبيعية أو الحقيقة التمثيلية مستحيلة، الحقيقة التى لا ينكرها فقط Diderot، بل بحثه عنها تحديدا حتى لا يجدها فى الاضطراب بين الممثل ؟ الشخص والشخصية. علينا أيضا أن نفهم عدم الثقة نحو شخص الممثل من خلال الحكم السابق "ضد- الطبيعة" الذى كافحه Diderot، بالاتفاق مع الأفكار التى بدأت لتكون سائدة فى فترته. بدأت الطبيعة فى أن تعنى للتفكير البورجوازي عدم النظام والفوضى، رغم أنه كان يمكن أن يكون هناك لحظات جميلة. ما هو حقيقى، ما هو جيد وما هو جميل هم، بالنسبة إلى Diderot المستير والعقلانى، فى الفن، وليس فى الطبيعة. لذلك تعارض "الفطرة المحدودة للطبيعة" لـ "الدراسة الغير محدودة للفن" (١٩٨٦: ٨٣).

كما نرى، ما يفصل Grotowski عن Diderot ليس نظرية مختلفة عن فن الممثل والتأويل، بل فكرة مختلفة عن المسرح. بالنسبة إلى Grotowski المسرح هو قبل أى شئ حضور، حافز، تصعيد وتحول جسدى وعقلى للممثل، بالنسبة إلى Diderot هو خيال، إبداع فنى، يعارضه بالاحتداد الغير محكم للطبيعة والمشاعر.

انتهى " Grotowski بالخروج" من المسرح والبحث عن شئ آخر، "خلاص" معين شخصى، علاج، من المعرفة الذاتية والتجربة المتحولة (ضد المسرح، متجاوزة للمسرح أو تفوقه، يمكن أن نقول). عمله حول الممثل، المأخوذ بطريقة

متعصبة ومطلقة، يؤدي حتميا إلى ذلك المكان. فكرة المسرح لدى، على النقيض، Diderot، شديدة القرب من الأفعال، أى، من الحقيقة الاجتماعية والتاريخية للمسرح. المأخوذة بطريقة مطلقة تؤدي أيضا، بالرغم من ذلك، إلى موت المسرح، إلى مسرح فارغ، اصطناعي، متكلف، مفخم وزائف، أو، في طرف آخر، إلى مسرح مرهف بطريقة استاتيكية، حسن الذوق، هادئ جدا ورائع. ليس هذا ما يدافع عنه Diderot بالرغم من أن مسرح فترته قد انتهى بهذه الاتجاهات. ضد تلك الحالة من الأشياء ثار STANISLAVSKI الذي، من جديد، لديه ما هو أكثر من نظرية للتأويل، وهى فكرة ملموسة عن مسرح(واقعي) الذي اخترع من أجله منهج أو تقنية تأويلية، الطبيعية السيكولوجية للممثل. عندما يريد صنع نوع آخر من المسرح ( تأويل الكلاسيكيات، على سبيل المثال) يثبت أن منهجه لا يعمل ويبحث عن تقنية أخرى، "الأفعال الجسدية". لكن فى الحقيقة لا يعرض "Stanislavski منهج" أبدا كما فسر بعد ذلك بطريقة خاطئة وكما سنرى لاحقا بعد قليل.

لا بد وأن تحلل نظرية عن التأويل، متماسكة بفكرة أو نظرية شاملة عن المسرح، وتدمج الممثل- الشخص (أى، الفعل الجسدى، البيولوجى وتحفز الحضور وعمل الممثل- (A. Artaud ? J. Grotowski- E. Barba- والممثل- المفسر) (D. Fo- Meherhold- Craig- Copeau- مع الممثل- الشخصية (D. Boadella- A. Prieto- C. Stanislavski- A. Diderot- مفهوم التكامل أو الاندماج، الإبداع لكلية موحدة، متماسكة ومدركة إجماليا (جشطات)، التى تكون فى آن واحد محفز إيجابى (بيولوجى، طاقاتى)، حقيقة مرئية وحسية جذابة

استاتيكا أو مدهشة، فى نفس الوقت الذى يتجسد فيه كائن من الخيال لن يرى أبدا فى الحقيقة يوجد هنا التحدى الصعب لمثل، الإبداع السحري والظهور لشخصية واقعية وحقيقية على خشبة المسرح. يتأسس فن التأويل على الاندماج المتلاحم لذلك الثالوث التمثيلي: الشخص، المفسر والشخصية. من خلال تعلم فعال وواع، يحتاج الممثل فى الوقت نفسه إلى معرفة وتطوير كل قدراته الشخصية، تحول و"سمو" جسده، فى الوقت نفسه الذى "يخرج" فيه وينسى ذاته ليجعل رؤية المتفرج وشعوره بكائن مختلف ممكنة، بحقيقة مختلفة عن الحقيقة العادية، حقيقة غير واقعية أو متجاوزة للواقع.

يتكون أساس كل تأويل مسرحى صحيح على فصل أنا الممثل عن أنا الشخصية. توضع الأنا على جانب، تتحول إلى مشاهد واع بأنه لا يطابق ولا يحكم على الشخصية، بأنه يتركها تكون ويقرضها كل كينونته لذلك (جسده، فى المقام الأول، وأيضا شعوره وفكره) ويتركها فى حرية، يترك الشخصية تكون وتتصرف من تلقاء ذاتها، بدون تدخل، بدون محاولة السيطرة عليها. تتسحب الأنا وتظل تراقب ما تفعله وتقولها الذات الأخرى، الشخصية، موجهه من قبل دافع الفعل نفسه، الكلمة، الحالة، العلاقة مع الشخصيات الأخرى. تتحول الأنا إلى متفرج لا يتدخل لأنه لا يستطيع التدخل: لا بد وأن يقبض الخيال على الحياة بنفسه، يظهر كما لو كان حقيقيا كلية.

هذا ممكن فقط إذا توقفت أنا الممثل عن التحول إلى مركز اهتمام الممثل نفسه. إذا توقف الممثل عن الانشغال بذاته، إذا نسي ذاته، كما طلب . Diderot يتوقف عن التفكير فى نفسه، وحتى عن الحكم عما إذا قد أجاد أم لا. يتوقف

عن التصنيف وإصدار الأحكام. إذا دخل انتباهه فى صراع مع ذاته لا يحقق "الدخول" ولا دخولنا فى الخيال.

يتأسس المسرح على تفكير آدمى عميق قريب من حقيقتنا الانطولوجية. لغته مليئة بالتناقضات. يقول لنا: "أنت أنت وأنت لست أنت"، "أنت عندما تكون آخر"، "كينونتك مظهر للكينونة"، "لتكون أنت عليك أن تتوقف عن أن تكون"، "أنت ذلك الذى تفعله"، "ذاتك ليست أكثر من خيال"، "هويتك متخيلة"، "التمثيل هو أن تتسى ذاتك"، "التأويل هو أن تضع نفسك مكان الآخر"، إلخ. يطرح الشعر والسرد المشكلات نفسها، يخلقان التناقضات نفسها، لكنهما يتحددان ليفعلا هذا من خلال أو داخل اللغة. ما يكتب، ينطق، يحكى، يسرد أو يعبر عنه، يقول أيضا: "أنا ذاتى ولست أنا"

"أنا ذاتى والشاعر أو الراوى"، "أنا ذاتى والآخر". أو كما قال لا كان: أنا خطاب الآخر، هويتى: الخاصة بالمرأة ( "مرحلة" المرأة ليست مرحلة، إنها حالة). كما يقول " E. Bentley الحياة خيال مزدوج القيد: لا نرى الآخرين مثل هؤلاء الذين يحلون محلهم، لا نرى أنفسنا ذاتها مثلما نرى الآخرين الذين نتشابه معهم ( ١٩٨٢ : ٤٥ )

بدون اختلاف لا يوجد وعى بالذات. لا بد من الخروج من ذاته ليعود لذاته: ليسمو بوعى ذاته. يتولد الوعى من الخارجية، من التحقق الخارجى. يقول لنا Fernando Pessoa فى كتاب الاضطراب، إنه يخلق شخصيات باستمرار، لكنه يحتاج إلى التدمير حتى يخلق. يتحدث عن الظهور "داخل الذات": داخل الذات لا



يوجد إلا خارجية. هذا هو ما يفعله الممثل فى الحقيقة.

لكن الخارجية نفسها محظورة لنا، لا نستطيع، فى الحقيقة، رؤيتنا ولا مراقبتنا لذاتنا نفسها من الخارج. إنه الوعى، أكثر من الخيال، هو ما يحقق ذلك المستحيل: يوضع خارج الذات ليرى الجسد نفسه كما هو من الخارج، كما لو كان لآخر، غريب وتلك الرؤية يركزها على الممثل فى ذاته، يمنحها خارجية وبها، يكون أكثر واقعية مما يكون عندما يكون فقط داخل ذاته. حتى يحقق الممثل هذا، عليه التوقف عن التطابق مع ذاته، يتجرد من تلك الحقيقة الذهنية والمتخيلة المجردة التى تتكون فيها الأنا، إذ على النقيض لا يستطيع الدخول فى تلك الحالة التى "يتحرر" فيها الوعى من الجسد.

بين ذاته وذات الآخر، بين الممثل وقناع الشخصية، يوجد فراغ عدم الكينونة. العدمية. يحقق الممثل القفزة من كونه هو ليكون الآخر بلا خوف، لا يتعطل أمام الهوة. يتجاوز رد فعل الخوف، الانغلاق، الانزواء حول ذاته. يقبل المخاطرة بالانحلال أو تناثر ذاته، يتجاوز خوف التلاشى، يثق فى ذاته، يتجرأ. لذلك عليه، على الأقل فى فعل الوثب، أن يفهم ويتقبل فراغه الخاص: ينفصل عن ذاته عن إدراكه أنها لا شئ، فقط مظهر أو قناع زائد. لكن حتى يستطيع تحقيق ذلك التحول، يحتاج الممثل حضور الآخرين. فهو بمفرده لا يستطيع الخروج من ذاته. لابد وان يمثل الممثل، ليس لنفسه، بل من أجل متعة الآخرين. الذين بدورهم بحضورهم واستسلامهم للخيال الذى يجعله هو ممكنا، يسمحون له فى الوقت نفسه بالوصول إلى "ذاته الأخرى"، ذلك الوعى بالذات المرقى من قبل الخارجية. يعمل الجمهور كمرآة تجعله يركز فى الشخصية، التى تتحول حينها إلى ذاته

الخاصة الظاهرة، فى نفس الوقت الذى يدعم فيه الخيط الذى يجعله يعود إلى ذاته، الذى يخرج من متاهة الشخصية. إذا تردى بالكامل فى الآخر المتخيل، فى الشخصية، يحدث زعر فى المتفرج، الذى يرى فى الممثل المتردى تهديده الخاص بالضياغ، الجنون أو الذوبان.

فن التأويل هو فن خبرة الحدود: السير على حافة الشفرات الغير مرئية. لابد وأن يعرف الممثل ما سيلعبه من ذلك العمق للحقيقية يولد التأثير الحقيقى للمسرح: "حتى يتوقف الممثل، فى ذاته الشخصية، ليثير فى ذاتى القلق والارتياح، يقتضى الأمر أن يمتلك اليقين بأنه هو أيضا، بعيدا عن ذاته، أحد مفكرى فنه" ( 69 : 1993 Badiou يحدس Badiou ) ذلك التوازن الصعب من المتناقضات مع ما يصل به فن التأويل إلى كماله وجماله:

يعرض الممثل على المسرح تلاشى كل ماهية ثابتة. رسوخ العلامات الجسدية والصوتية التى يظهر استخدامها قبل أى شئ لتبنى، بالمفاجأة والمتعة، إن لا شئ يتوافق معه نفسه( . . . ) يعمل الممثل ضد كل نظرية طبيعية عن الاختلافات وبخاصة عن اختلافات النوع. يصطنع ما نظنه معطى بوضوح كبير، يوحد ما نتخيله منفصل دائما، يفصل ما كان يبدو أن له وحدة ( ١٩٩٣ : ٨١ ).

كل ما قلناه هو، بدوره، متضمن فيما يسميه Bajtin التحول، ملمح أساسى للأدب والفن بوجه عام، والذى يختزل غالبا إلى تبسيط: علاقة دياالوجية منطقية وحتى، دياالوج أو حوارية. Bajtin نفسه لم يفهم الطبيعة الحوارية المنطقية للمسرح، التى اعتبرها مونولوجية، بلا شك لأنه كان يهتم فقط بالنص المسرحى،

وليس بالعرض المسرحي، أو حتى، لأنه فقط حل النص المسرحي من خلال منظور الكاتب. عند عدم العثور في النص المسرحي على الكاتب- المبدع ( لقد ذكرنا بالفعل أنه "يمحي" من النص المسرحي)، ينتهي ناسبا النص الدرامي إلى الكاتب الحقيقي، الذي من خلال وجهة نظره فإن المسرح هو مونولوجي بالطبيعة، يستجيب فقط إلى صوت وقصد الكاتب. لكننا ذكرنا بالفعل أنه يوجد في النص المسرحي كاتب ضمني، الكاتب المسرحي، مختلف عن الكاتب الحقيقي ومعادل للكاتب المبدع للرواية (الراوي)، وهذا سبب إمكان إدماج النص المسرحي في فئة الديالوجية بطريقة صحيحة بسبب احتوائه على تعدد نغمات أصوات الشخصيات. لكن المسرح هو، بالإضافة إلى ذلك، من خلال وجهة نظر التأويل للممثل ولتجربة المتفرج، العميقة والديالوجية في الأساس، لأنه يعرض على المسرح الأصل والمعنى للهوية الفردية والبناء الاجتماعي لهذه الهوية. هذا الأصل يكون في وضعنا الجسدي، الفيزيائي والخارجي، في أمر أن الوعي البشري محتوى ومحبوس في جسد، يبنى من خلال خارجيته هذه بشكل جزئي وشكلي. عند عدم القدرة على الإدراك بشكل واقعي وخارجي ككلية أو جشطات، بل فقط جزئيا (أجزاء من الجسد الخارجي وأجزاء من المشاعر الجسدية الداخلية) علينا بناء ذات وهوية من خلال الفكر أو الذهن، أي، هوية متخيلة. حينها نحتاج للآخر ليؤكد تلك الهوية، إذ إن الآخر يدركنا بحق كموضوع حقيقي، ككلية خارجية لهذا العالم. ولا حتى من خلال المرأة<sup>(٨)</sup> أستطيع تقديم اتساق أو موضوعية لهويتي، ليس فقط بسبب زوال تلك الصورة الفكرية بل بسبب غرابتها.

مظهرى الخارجى، بمعنى، كل اللحظات المعبرة عن جسدى، بلا استثناء، تعيش بسببى داخليا، تتطلع هيئتى إلى مجال حواسى الخارجية، وقبل أى شئ إلى النظر، فقط على شكل قطع متباينة، لأجزاء معلقة فى وتر الإحساس الداخلى، لكن البيانات المعروضة من الحواس الخارجية لا تقدم فى النهاية ولا حتى لحل مشكلة ما إذا كان هذا الجسد ملكى أم لا، يحلها فقط إحساسنا الخاص الداخلى. وهو نفسه ما يمنح وحدة لأجزاء تعبيرى الخارجى، التى يترجمها إلى لغته الداخلية. هكذا هو كيف يعمل الإدراك الحقيقى : فى العالم الخارجى الفريد، المرئى، المسموع والملموس من قبلى، أنا لا أجد تعبيراتى الخارجية كشئ خارجى وفريد إلى جوار باقى الأشياء، أنا أتواجد فى نوع من حدود العالم المرئى بالنسبة لى، أنا لست غريزى الإبداع : إنه تفكيرى الذى يضع جسدى فى العالم الخارجى كشئ بين أشياء، إلا أنها ليست رؤيتى الحقيقية، فهى لا تستطيع تقديم مساعدة للفكر لتمنحه صورة مناسبة ( Bajtin 1982 : 32 ) تسمح الرؤية التشكيلية الخارجية للجسد نفسه بإنشاء الحدود التى تحدد حضورنا فى العالم. لكننا نعيش بأسلوب شديد الاختلاف فى حدوده الخاصة عن حدود إنسان آخر. أستطيع أن أدرك فى كليته حدود الآخر، رؤيته، النظر إليه، لمسه، تأكيد وجوده الموضوعى فى عالم فضائى وذى أشياء. ما أدركه مباشرة هو مظهر وشئ، الذى يبنى كذلك وحدة مرئية، ملموسة وحقيقية بمعنى، حقيقة جسدية وجمالية. بالنسبة لى نفسى، بالرغم من ذلك، لا أستطيع الإدراك ولا التصور بالأسلوب نفسه. رؤية أو إدراك حقيقى وكامل لخارجيتى، من خلال أى نقطة فى الفضاء، هذا مستحيل بالنسبة لى. فقط أستطيع فعل هذا بطريقة تخيلية، أبنى صورة متخيلة عن ذاتى لكن ولا حتى تلك

الصورة تستطيع الانفصال في الحقيقة عني، أنا لا أستطيع تخيلها كلية خارج ذاتي نفسها . لا أستطيع فصل الرؤية التخيلية لذاتي عن تجربتي الداخلية. أنا أعرف أنني لست بالكامل في تلك الصورة خارج ذاتي، لأن بناءً ذهنيًا لا يتعلق برؤية حقيقية خارج ذاتي. تلك الصورة مظهر جزئي، لا تقدم كليتي. يكون وعينا وتجربتنا الحقيقية الداخلية، بالإضافة إلى ذلك، بعيدين عن تلك الصورة الخارجية. أنا لا أستطيع التوقف عن التصور والشعور من داخلي

أستطيع تصور أن الآخر يعيش خارجيته بالطريقة نفسها، أي، من خلال ذاته، من خلال عالمه الداخلي والفريد، لكن الشكل كما أجره أنا بذاتي مختلف جذريا عن الشكل الذي تعيش به أنا الآخر. لا يوجد تناظر ولا تعادل، لأن الآخر يراه في الحقيقة كخارجي أما أنا فلا : "جسدي هو - أساسا - جسد داخلي، جسد الآخر هو أساسا جسد خارجي" ( Bajtin 1982: 49 )

إذا لم أستطع حقيقة تقديم اتساق لذاتي ولا إلى حقيقتي الموضوعية والخارجية، بفعل أنني لا أستطيع أن أدرك بشكل حقيقي وبطريقة خارجية أنني بحاجة إلى الآخر حتى "أستقر" في هذا العالم، لأقتني حقيقة وتماسك. يحدث هذا فعلا مع الطفل، الذي يبدأ في إدراك ذاته وجسده من خلال نظرة ومداعبة الأم فقط. لكن اعتبارا من هذه المعايينة الأمومية والمحبة للخارجية سيبنى، كتأثير حتمي، "صراع" مستمر بين إدراك ذاته وتجربة خارجيته، أي، بين الإدراك للأنا والمعاينة الخارجية أو لمظهره من جانب الآخرين. هذا الصراع، بالرغم من ذلك، هو ما يمكنني، تناقضيا، من إثراء معرفتي بالعالم وتجربتي. عند الحاجة إلى التعرف على الآخر كآخر، للتعرف على ذاتي نفسها، يمكنني التجرد من داخليتي



لأنفتح على تجربة الآخر.

يجرب الإنسان، بقدر الطبيعة، باقتناع في الآخر فقط، لكن ليس في حد ذاته. أنا بالنسبة لنفسى لست غريزيا كلية مع العالم الخارجى، دائما يوجد بداخلى شئ أساسى أستطيع به معارضة العالم وهو نشاطى الداخلى، ذاتيتى التى تعارض العالم الخارجى فى حين أنى ككائن لا يسعه داخله ! هذا النشاط الداخلى الخاص بى يفوق الطبيعى وبعيدا عن العالم، أمتلك دائما مخرجا من خط التجربة الداخلية لشخصى فى فعل العالم، يوجد دائما مناص بفضل الذى ينقذنى من العطاء الطبيعى. يرتبط الآخر بحميمية مع العالم وأرتبط أنا مع النشاط الداخلى البعيد عن العالم ( . Bajtin 1982: 43- 44

التعرف على الآخر هو التعرف على إدراك آخر فريد وغير مربك، وليس إطالة أو عرض للإدراك نفسه. إنه امتلاك إدراك من إدراك آخر. الإبداعية، ينشأ ما هو جديد، من تلك المقابلة بين إدراكين فريدين.

توجد أحداث من البداية لا تستطيع التصرف فى مستوى إدراك موحد بل تفترض وجود إدراكين لا خلط بينهما، توجد حوادث لحظتها البنائية الأساسية هى تصرف إدراك نحو إدراك آخر، تحديدا بينا للآخر، وهى كلها الأحداث الإبداعية والمنتجة التى تجلب الجديد، إنها فريدة وغير متكررة ( . Bajtin 1982: 82

التعرف تجريبيا على الآخر، لكن ليس الذوبان فيه، هذا هو تحدى الممثل. حتى أثرى حياتى لا يتحتم على ذوبانى أو اختلاطى بالآخر. لا بد وأن يظل الآخر

بعيدا عنى، لأنه من خلال ذلك المكان يمكن أن يرى ويعرف ما لا أستطيع أنا رؤيته ولا معرفته من خلال مكانى. الآخر، بالنسبة للممثل، مزدوج: الشخصية والجمهور. بالنسبة للجمهور، الآخر أيضا مزدوج: الممثل والشخصية. الحوارية هى تعددية من الأصوات والإدراكات التى تتحقق على المسرح، لذلك من المدهش أن Bajtin لم يفهمها<sup>(٨٩)</sup>. ما هو المسرح فيما عدا ما يقوله Bajtin عن أنه الأدب؟

"يخلق الأدب الصور المحددة بصورة مطلقة للبشر الذى يتراكب فيهم الأنا والآخر بشكل خاص وغير متكرر: الأنا فى شكل الآخر أو الآخر فى شكل الأنا" (١٩٨٢: ٣٣٥).

الخارجية الراديكالية للشخصية المسرحية، التى لا تستطيع إظهار داخليتها لا بطريقة مباشرة ولا غير مباشرة، إذ إنها غير موجودة، كما فى الرواية، راو يمكن أن يدخل فى ضمائرهم، ويكون شاهداً عليها، له صلة وثيقة بالطبيعة المظهرية والحوارية للذاتية البشرية. نستطيع أن نعبر خارجيا عن داخليتنا أو نحاول إخفائها (أو الشئئين دفعة واحدة) لكننا لا نستطيع أبدا إظهار حقيقة داخلنا، ولا أن نخترق داخل الآخر. لذلك لا يتحتم على الممثل الدخول إلى أية داخلية للشخصية، لأن تلك الداخلية أو الباطنية لا توجد، ولا أيضا أن يحاول أظهار داخلته كبديل لباطنية الشخصية بل ببساطة أن يبنى خارجية تتفق مع الحدث الدرامى. ليس لشخصيات باطنية سيكولوجية، بقدر ما حاول مسرح سيكولوجى وطبيعى إبرازها. كل شئ لابد وأن يرى ويسمع اعتبارا من تلك الخارجية، أى استدلال عن التجربة الداخلية هو بمثابة - كما فى الحياة -، تأويل ذاتى. لا يتعلق

الأمر، لذلك، ببناء داخلية لإظهارها بعد ذلك. كل شئ يلعب على الحدود، على الأعتاب بين داخلية لا يمكن الوصول إليها وخارجية تكون دائما غريبة وناقصة.

كل ما هو داخلي لا يكفى بذاته، إنه يتطلع نحو الخارج، إنه يتحور، كل تجربة داخلية تصل إلى التواجد على الحدود، تتقابل مع الآخر، وفي هذه المقابلة الحادة توجد كل خلاصتها ( . . . ) تصبح بمعنى التواصل. الموت المطلق (عدم الكينونة) أنه ليس كينونة مسموعة، ولا كينونة معترف بها، ولا تغيب عن البال ( . . . ) تكون، تعنى، يكون من أجل الآخر، ومن خلال الآخر يكون لذاته. الإنسان غير خاضع لمنطقة سيادية داخلية بل إنه، كله، ودائما، يكون على الحدود، ناظر إلى عمق ذاته يجد الإنسان أعين الآخر أو يرى بعيون الآخر ( . 328: 1982 Bajtin

لا يبدو أن Lee Strasberg كان يفهم هذا. قراءته لـ Stanislavski المختزلة والمنحازة، تتأسس على خطاب Stanislavski لكنه يبسطه ولا يضع في اعتباره لا تعقيده ولا تطوره. بها جزم، بالرغم من ذلك، بمنهج، كما يظهر، يمكن أن ينفع بخاصة الممثل السينمائي، الذى يبنى تفسيره " على أجزاء " أو مقطوعيا، بلحظات وتدخلات قصيرة وأمام "جمهور" متخيل شديد القرب، الكاميرا، التى يستطيع التحدث إليها "بحميمية" أو ألا يتحدث أيضا ( يمكن أن يضاعف صوته). عمل الممثل حول تعبيريته (الوجهية، بخاصة) مرئى دائما للكاميرا ؟ تلك العلاقة المباشرة و"الحميمية" التى لا بد وأن يحافظ عليها دائما مع الكاميرا، بخاصة فى المستويات الأولى- تسهل بتجربة أو إعادة تجربة داخلية لحادثة ما التى، بواسطة المشاركة، وكأسلوب لانعكاس مشروط، يمكن أن تصل إلى الوعي. لكن لا هذا المنهج مطبقا على غالبية التفسيرات المسرحية، ولا على كل السينمائيات، ولا هو

الأكثر ملائمة لفهم ما يحدث حقيقة في فن التأويل. السؤال المبدئي الذي يجعل Strasberg يطرح تقرعا ثنائيا خاطئاً : "أجب أن يشعر الممثل حقاً بالعاطفة التي ينقلها أم يجب عليه أن يظهر العاطفة دون أن يحسها؟" (١٩٩٠ : ٤٥).

لقد ذكرنا أن عواطف الشخصية شئ، عليها أن تظهر حقيقية، وشئ آخر عواطف الممثل التي ليس لديها سبب لتكون حقيقية، إذ انه يكفي التظاهر بذلك لتبدو حقيقية في الشخصية. الخلط بين الممثل والشخصية، بين الحقيقة والخيال، مؤسس على كل اختلاطات "المنهج" الخاص بـ Strasberg مفسراً بطريقة سيئة لـ Diderot يقول: كما "أنه مستحيل التأثير عندما يرغب، لذلك لا يستطيع الممثل اللجوء إلى عواطف حقيقية على خشبة المسرح، بل إلى التظاهر بالعاطفة بواسطة وسائل خارجية" (١٩٩٠ : ٤٥). لكن Diderot لا يصرح بأن على الممثل اللجوء إلى "وسائل خارجية" (أي، زائفة) مناقضة "لوسائل الداخلية" (أي، الحقيقية) التي يعرضها Stanislovski يقول Diderot ببساطة أنه ليس من الضروري التأثير حقيقة حتى تكون عواطف الشخصية حقيقية أو مصدقة. تبسيط منهج Strasberg يخفى، بالإضافة إلى ذلك، أو يفترض، صعوبة لا يمكن التغلب عليها تقريباً: الخاصة بإعادة إحياء عاطفة من الماضي طوعاً ليحولها إلى تجربة حقيقية في الحاضر وبالضبط في اللحظة التي يقتضيها المشهد.

ما شعر به Stanislovski كان ما كان يهمله وهو حقيقة الممثل، ما يشعر به الممثل ويختبره في داخله هو ما يعبر عنه فيما تقوله الشخصية، وفي الشكل الذي تتأثر به خارجياً ( . . . )

الذاكرة الانفعالية هي العنصر الأساسي للعودة للعيش على خشبة المسرح،  
ولذلك، لإبداع تجربة حقيقية هناك ( . . . )

لإعادة الخلق أو الأحياء خبرة انفعالية شديدة بالإرادة فقط، وهو ما كان  
خلاصة عملنا ( ١٩٩٠ : ٦٦ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ) .

هنا تنتج سلسلة من الافتراضات والاحتمالات (الانتقالات) الخاطئة تماما .  
فلنحصيها :

(١) لا يساوره الشك حول إمكانية ذلك الانبعاث أو العودة الانفعالية إلى  
الماضي يكفي الاسترخاء حتى يمكن استعادة تلك الخبرة ولجلبها بعد ذلك قدر  
ما يشاء عندما يرغب . يجهل Strasberg أنه منذ فرويد من المعروف أن أية عودة  
إلى ماضٍ حاد انفعاليا (وهو ما يهمه، لأن العواطف في المسرح، يفترض، أن  
تكون حادة) تكون "محمية" من قبل مقاومات لا شعورية، كذلك أي انبعاث حقيقي  
لذلك النوع لابد وان يكون النتيجة لعمل مضنى حول اللا شعور . وهو ما يذكر،  
غالباً، على أنه أعداد واع يمكن أن يكون له صلة يسيرة بالخبرة أو التجربة  
الحقيقية .

(٢) مماثلة "حقيقة الممثل" بذلك الانبعاث العاطفي، على افتراض أنه يتحقق،  
هو تصريح آخر لا مبرر له ومضلل . لماذا ستكون أكثر حقيقة تلك العاطفة المنبعثة  
والمعاد إعدادها والمحفوظة قسراً في الذاكرة وفي الوعي وقت التمثيل والتفسير  
لشخصية، من العاطفة التي ينتجها تلقائياً عند تأويل دور، قول جمل محددة،  
عمل إيماءات معينة، وبدون الحاجة إلى "النبش" في الماضى وارتجال علاج نفسى



(٣) يكاد يكون من المستحيل الحفاظ على الانتباه حول ما تفعله وتقول الشخصيه وحول كيف يجب أن تفعله وتقول، إنها المهمة الخاصة بالمثل وأن يكون، فى الوقت نفسه، متذكرا وباعثا لحوادث من حياته الماضيه ليست لها علاقة بالمسرح أكثر من بفرضية "مماثلة عاطفيه". لا يعتقد فى القدرة الانفعاليه التى تستطيع بعث أو خلق التسلسل الدرامى مباشرة وعلى النقيض، يعتقد فى إمكانية نقل طاقة انفعاليه (شحنة عاطفيه) واضحه مستخرجه من الماضى ومن الباطن بواسطة ذكرى، التى لتكون مؤثرة، لابد وان تكون فعالة بأكبر قدر ممكن، أى، لابد من استخدام قدر جيد من الانتباه.

(٤) لا يضع فى اعتباره مطلقا الحدث الحقيقى للتمثيل أمام جمهور، أى، الحضور للمتفرجين، كما لو أن الممثل يستطيع أن ينسى بالكامل حضوره ليتحرك فى داخله ويخرج منه عاطفه غير ملوثة ولا متأثرة بأى شئ بسبب حقيقة خشبة المسرح والجمهور. سيحتاج حائطاً رابعاً من العدم ليفصل تماما الممثل ويتجنب أن يشته حضور الجمهور عن انبعاثاته.

(٥) ينسى أن فى المسرح ما يهم أكثر وهو انفعالات وتأثيرات الجمهور، المناله بأية وسيلة، الأفضل والأكثر بساطة، وليس العواطف الحقيقيه للممثل. أليس الجمهور، بنظرته واهتمامه، هو فى الحقيقة من "يحرك" الممثل ويدعم تأويله حتى يثير فيه، من خلال الشخصيات، الانفعال والتأثير؟

٦) تأويل الممثل أو المشكلات التي يحملها فن التأويل، تختزل هنا إلى واحدة: التعبير عن الانفعالات. لكن في المسرح لا يوجد فقط "تعبير عن الانفعالات"، بل أكثر بكثير. الانفعالات أحد مكونات الحدث، وليس العكس، فعل "التأثر"، ليس الأكثر أهمية ولا الوحيد.

٧) التفرقة التي وضعناها بين "أن يشعر" و"أن يتأثر" يمكن أن تساعد بشكل أفضل في فهم ماذا يحدث عندما ينتج تأويل "حقيقي"، أي، ذلك الذي ينتج لحظة من التأثر والنفع العميق في المتفرج. الشعور رد فعل كلي متكامل (جسد-عقل) للكائن الحي، متحد حول رؤية، فهم، تطابق أو تباعد يفتتيه، فجأة، شعور كامل، مليئ بالمعاني، للذات. التأثر، على العكس، رد فعل جزئي يحمل بقوة منطقة محددة من الجسد وليس موجة اهتزازية من الطاقة موحدة ومتجانسة استاتيكية تسرى في الجسد كله، كما يحدث عندما ينتج ما نسميه "الشعور" ( "القشعريرة" تشبيه جيد). بينما الانفعال جزئي ومن الصعب السيطرة عليه <sup>(٩٠)</sup> الشعور كلي ويحدث تأثير من السيطرة والسهولة. يجب على الممثل، على العكس مما يعرض Strasberg، في جميع الأحوال، أن يتعلم أن يشعر كثيرا وان يتأثر بأقل قدر ممكن عندما يكون على المسرح، بعيدا عما يحدث أو حدث في حياته الخاصة.

٨) "المنهج" خاطئ لأنه يخلو من نظرية مؤسسة بالحد الأدنى على طبيعة الانفعال. لا تميز ولا تأخذ في الاعتبار بعناصر أو مكونات كل انفعال: ( a) حافظ ( b) فكر (c) تحفيز أو تنشيط وظائفي عصبى و (d) قيمة موصلة- سياقية. هذا يعنى أن :

(A) تتولد كل عاطفة من حافظ، خارجى أو داخلى، جسدى أو ذهنى.

(b) تدعم كل عاطفة وتعزز بواسطة تفكير بوجه عام اعتقاد يعبر بواسطة عرض والذى له أصل فى تأويل للخبرات السابقة).

(c) تتجسد كل عاطفة، تظهر وتتصرف من خلال رد فعل عصبى وظائفى، رد فعل يحفز عادة بطريقة متزامنة مع العنصر المعرفى . b

(D) لكل عاطفة قيمة سياقية، أى، أنها تكتسب معنى داخل سياق محدد تظهر فيه مرتبطة بالفعل السلوكى للفاعل<sup>(٩١)</sup>.

بالاتفاق مع هذه النظرية عن الانفعال، سيفهم أن المنهج التأويلى المقترح من قبل Strasberg يفتقر إلى الدقة الفكرية. عند تركيزه حصريا تقريبا على الحافز الداخلى (الذاكرة الانفعالية) الذى لا يضع فى اعتباره لا المحفزات الأخرى الحاضرة (خشبة المسرح والجمهور) ولا تحديد للتأويلات المعرفية، ولا الارتكاسات الفسيولوجية (يكفى الاسترخاء)، ولا تقييمه وظهوره السياقى والسلوكى، أى، الموقف الدرامى المخلوق من قبل الخيال. يمكن ان ينتج المنهج، المطبق بنتائجه المنطقية- التى لا تحدث عادة لحسن الحظ- مفارقة لافتة: بقدر ما يكون الأنفعال المنبعث " حقيقيا"، أى، بقدر ما يكون الممثل مركزا فى دافعه الداخلى، سيصبح تأويله خاطئا، بعيدا عن المسرح. ستختلط، قد نبه على هذا Diderot، حقيقة الحياة مع حقيقة المسرح، مفترضا، خطأ، أن الحقيقة الحميمة، الذاتية، ضامنة للحقيقة المسرحية. قبول هذا المنهج الذاتى بالتأكيد لعدة علاقة بالتوجيه الأيديولوجى المهيمن على ثقافتنا، كل يوم الأكثر تسلطا على

الهوية الذاتية وتصريحه الفردي أمام الباقيين كضمان للنجاح. في المسرح، بالرغم من ذلك، يمكن أن يفسح مجال لما يسميه " A. Boadella باثولوجيا جديدة عامة للأستعراض"، نوع من التخفى " لعروض الأنا العصبية" ( ٢٠٠٠ : ٣٠ - ٤٢ ). موقف خاطئ بالنسبة إلى حالة المفسر والطبيعة الفنية والمتخيلة للتأويل، يمكن أن تؤدي بالمثلين إلى إضفاء أهمية أكبر لعيش الحياة المصطنعة من تصنع الحياة كما صنعت في الفن القديم في (تاليا). ( Boadella 2000 : 141 ) " Talia فهم Michael Chejov أنه في التأويل لا يجب أن يظهر الممثل حقيقة داخلية، بل شيئاً موضوعياً ودقيقاً أكثر: الصورة، الطقس، الحضور، "الإيماءة السيكولوجية": "ما يجب إعداده على خشبة المسرح وعرضه للجمهور هو الحياة الداخلية للصور، ليس للشخصيات والوسائل الغير هامة لتجربة الممثل" ( ١٩٩٩ : ٦٩ ).

لكننا سنكرم Stanislavski، ولن ننسب إليه منهجاً لا يعكس البعد الحقيقي لنظريته عن المسرح وفن التأويل. لقد كان دائماً باحثاً، بحماس حقيقي واجتهاد علمي، عن الآليات والسبل التي يجب أن يتعلمها الممثل ليستخدمها للوصول إلى الكمال في فنه. لم يناقض أبداً بشكل جذري ما هو "خارجي" ما هو "داخلي"، ولقد عمل دائماً على تفاصيل كل المظاهر الخارجية للتأويل: صوت، جسد، ملابس، إيماءات، أفعال جسدية. لم يقترح أبداً أن ينغلق الممثل في داخله ليجتهد هناك عن مفتاح تأويل ما. سنكتفى بزوجين من الاستشهادات، من الكثير التي توجد على مدى عمله الشديد الأهمية:

حققت نجاحات وعانيت أيضا من العديد من الإخفاقات فى أولى تجاربى الفنية. شئ آخر، ينطلق من الظرف الخاص بعدم حبى للشخصية التى كنت أؤديها، بل بشخصى المحبوس فى ذلك الدور، ولقد أبعدنى الخطأ عن المشكلات المبدعة للفن التمثيلى (١٩٧٦: ٨).

يقول هذا فى بدايات مذكراته، وفى النهاية تماما يلخص وضعه:

"نظامى" ينقسم إلى جزئين أساسيين: (١) العمل الخارجى والداخلى للفنان عن شخصيته الخاصة، و(٢) العمل الخارجى والداخلى أيضا عن دوره. يستقر العمل الداخلى فى الأعداد لتقنية نفسية تسمح للفنان باستدعاء الحالة المبدعة، التى يحضر خلالها الإلهام بسهولة كبيرة. الخارج، على النقيض، يتكون من التحضير للعدة الجسدية من أجل التجسيد للدور ومن أجل انتقال مضبوط لحياته الداخلية. يتكون العمل حول الدور من دراسة جوهر العمل الدرامى، للنواة التى استخدمت فى إبداعه والتى تحدد معناه مثل شأن كل واحد من الأدوار التى تتركب وتدمج العمل فى موضوع (موضع التساؤل) (١٩٧٦: ٤٥٦)

كما يمكننا أن نؤكد، أن Stanislavski لم يخلط أبدا المسرح والحياة، الممثل والشخصية، ولم يتحدث أبدا عن انفعالات مثل التى تحدث عنها Strasberg، بل عن "استدعاء الحالة المبدعة أو الخلاقة". إنه يشير بهذا التعبير، ليس لبعث الماضى انفعاليا، بل إلى نوع من التركيز، إلى حالة ذهنية ومزاجية عامة نسميها نحن "حضور" "وحالة تدفق أو غليان"، كما سنفسر فيما بعد. من هناك سيظهر تفسير سيضع فى كل لحظة فى اعتباره النواة الأساسية للعمل، محتواه ومعناه



الإجمالى، الذى يشكل منه جزءاً بطريقة لا تتفصل. ولن ننسى أن الهدف الأساسى لـ Stanislavski ليس شيئاً آخر غير إحياء المسرح، جعل العرض أكثر احتمالاً، والتأويل أكثر صدقاً وحيوية، والمشهد أكثر فتنة وتأثيراً. فى مواجهة الإلقاء الفارغ، البلاغة الإيمائية، التفخيم، التهريج، الروتين، الكليشيهات والنمطية التى شغلت المسرح فى فترته، لقد عرف Stanislavski أن يعيد للمسرح منفعته الإنسانية العميقة والجمالية، فاتحاً الطريق لكل الطليعيين ولكل التحولات لمسرح القرن العشرين.

أفكار ومقترحات Stanislavski، بالرغم من ذلك، لم تكن أصلية تماماً. منذ قرن قبل ذلك طرحت بالفعل الحاجة إلى أن يجد المسرح طريقة لتقديم تفسير أكثر ملاءمة مع المجتمع الجديد الناشئ- المولد من الانتصار الحاسم للبورجوازية- والعقلية المعاصرة التى بدأت حينها. فى بلدنا لدينا مثل مدهش لتطبيق تلك العقلية الجديدة على المسرح فى هيئة (رمز) Andres Prieto،

ممثّل غير عادى فى بدايات القرن التاسع عشر، الذى كتب عام ١٨٢٥ بحث(مقال) صحيح عن نظرية مسرحية التى نشرت حديثاً بعنوان نظرية الفن الدرامى (٢٠٠١). سابقاً على Stanislavski يقول، على سبيل المثال:

الذكريات هى الوسيلة التى لا تتضبط للممثل وفقط فى روحه، فى أحاسيسه الخاصة وفى ذكرياته هو حيث يجب البحث والعثور على الانفعالات الكبرى. فى العادة، لا نعبر أكثر مما شعرنا به (٢٠٠١: ٢١٤).

كل الكتاب مؤسس على تأملات فلسفية وأخلاقية بمنفعة بالغة وصفحاته مليئة بملاحظات حادة : "لابد وأن يثير الممثل الاهتمام دائما، حتى وهو ملتزم الصمت"، "البراعة الكبرى توجد في جعل الصمت يتكلم"، "يجب على كل الممثلين المساهمة في زيادة القوة للتعبير عما يتحدث"، "عندما يحاول الممثل إثارة التصفيق، يظهر الممثل وتختفي الشخصية"، "لا يجب أبدا المبالغة في التعبير: إذ إن المتفرج يلاحظ ذلك، وسينتهي التأثير"، "تجعل اللعبة الطبيعية للمسرح الممثل يختفي ليفسح مجالا إلى الشخصية"، "في كل ما هو كبير حقيقة يجب أن ينتهي الأمر إلى ما هو طبيعي وبسيط"، "جميعنا ولدنا أصليين وجميعنا سنموت منسوخين" في المسرح "حتى جياذ الكرتون المضحكة يفضلون الجياذ الحقيقيين الحسان"، "لا يذهب إلى المسرح حتى يتكدر حقا"، "يميل الممثلون في الكثير من الأحيان إلى المبالغة في المشاعر التي لا يشعرون بها" (٢٠٠١). حتى يحدثنا عن "منهج" للتأويل سنجده بعد ذلك مطورا في : M. Chejov

توجد وسيلة وحيدة لأحداث انفعالات معينة لا إرادية في آلتنا، لكن هذه الوسيلة ليست في استطاعة الجميع، يتكون السر من خيال مضطرم جدا يجب أن يكون لدى كل فنان، وفي فن ممارسته، في إعادة الإنتاج السريع والقوى للصور المخترقة، المعتادة أيضا على الاستحواذ على الهدف بالكامل الذي يجب إن تشغل به، حينها، بلا إرادة خاصة، بدون تدخلنا، تقع من تلقاء ذاتها ظواهر كالتى في المواقف الحقيقية (٢٠٠١: ١٤٨).

وقد أسهم Gordon Craig كرد فعل ضد المذهب الطبيعي والواقعي النفسى، أيضا بحسم في أحداث ثورة في فن التأويل. تصور الممثل على أنه دمية

خارقة، شئ مشابه لدمية عملاقة، فى تشابه مع الممثلين اليونانيين الذين كبروا  
بكوثرن مرتفع وأقنعة مؤثرة. كان يريد التأكيد، ليس على ما اعتاد فهمه بطريقة  
خاطئة - تبعية الممثل للمخرج - بل على أمر أن الممثل، كفنان حقيقى، لا يقلد  
الحياة، بل يخلقها، ولذلك يجب أن ينطلق من تحكم كلى على انفعالاته، بدلا من  
التركيز على ذاته يذكر الأساتذة الكبار الذين:

لم يكونوا أفراداً مهووسة بفكرة تمجيد ذات كل واحد كما لو كانت شيئاً قيماً  
ومهيماً، بل أناس راضية بأن صبر مقدس يحرك عقولهم وأصابعهم فى الاتجاه  
الوحيد المسموح من جانب القوانين، فى خدمة، الحقائق البسيطة (١٩٨٧: ١٤١)

فيما يتعلق بالفن المصرى، الذى يأخذه كنموذج، يسأل:

والإفراط، الانفعال، والشخصية المفروزة للفنان؟ ولا إشارة واحدة عن كل  
ذلك. والشكوك الحزينة والشجن الداخلى؟ لا شئ على الإطلاق. والمجهود  
الذهنى؟ ولا إشارة واحدة عن هذا، ولا واحدة من هذه الاعترافات ولا  
الحماقات. لا بسبب الكبرياء، ولا الخوف ولا الهزل، ولا أية إشارة بأن ذهن أو يد  
الفنان (حتى بنسبة جزء من الثانية) تترك بعيدا عن سيطرة القوانين التى  
تنظمها (١٩٨٧: ١٤٢).

لقد حاول Eugenio Barba أيضا تعديل مخططات تأويل Stanislavski  
ولو أنها بطريقة ملتبسة إلى حد ما، وضع فى جانب الجسد فى المكان المركزى،  
مدركا أنه فقط بمشاركة لكل الجسد تجعل تأويلاً مناسباً ممكناً : "بواسطة  
تدريبات للبروفة، يختبر الممثل قدرته على الوصول لحالة من الحضور الجسدى

الكامل، الحالة التي بعد ذلك يستوجب إعادة العثور عليها لحظة إبداع الارتجال والعرض" (١٩٨٩: ١٤٦). لكن لذلك يدلى برأيه بأن على الممثل التغلب على العديد من العقبات والمقاومات (الصعوبات)، وهو ما يتطلب أعواماً ("لم يستطع تحديد ثلاث أم أربع سنوات") يقول (١٩٨٩: ٣٩) من النظام العميق والتعلم، الذي يحيلنا من جديد إلى فكرة تحليلية نفسية وعلاجية عن عمل تعلم فن التأويل. بالفعل، لا يزال التأويل يفهم في مفاهيم ذاتية، بالرغم من اتخاذ نقطة انطلاق أكثر موضوعية، خاصة بالمحفزات المادية:

ما نسميه حافزاً هو صورة ملموسة، مضبوطة لكنها إيحائية تسيير فانتازيا الممثل. إنها نقطة انطلاق تسمح للممثل بأخذ الصورة الأولية وتطعيمها في فانتازيته الخاصة، عالمه الخاص الداخلى، مطورا صوره الخاصة ومشاركاته التي هي أرتكاسات صوتية. (١٩٨٩: ٨١).

لكن في آن آخر يبدو متراجعا عن هذه الأفكار، يظهر معارضا تماما لمفهوم سيكولوجى:

لن يلح أبدا بما يكفى على مخاطر الشخصية في عمل الممثل، على مخاطر المفهوم النفسى الذى لا يفعل أكثر من كونه يسترجع من جديد للمفاهيم القديمة والأساطير (الميثولوجيا) القديمة عن الممثل. مخاطر تصبح مميتة بطريقة صريحة، قادرة على تدمير كل احتمال للإبداع، عندما يتغلى المخرج عن الانجذاب للوسوسة الشيطانية للعمل على المستوى الشخصى للممثل. (١٩٨٩: ١٦٣) (٩٢).

ناهيك عن موقف يبدو مناقضاً لـ David Mamet، الذى يربط رداءة نوعية الأداء بالهاجس نفسه :

فى هذه الأوقات من الخوف والقلق، يكرس اهتمامنا بالكامل إلى أنفسنا ذاتها، إلى مشاعرنا، إلى عواطفنا، إلى رفاهيتنا المباشرة. ينتج هذا بعض المستويات من التمثيل الشديدة السوء، لأنه، كلما ركزنا انتباهنا فى ذاتنا، كلما أصبحنا أقل استمتاعاً. فكر فى كم من عرفت من المفتونين المصابين بالوسواس ( . . . )

قوانين الانتباه الصحيحة بعيداً عن خشبة المسرح صحيحة أيضاً عليها. ما ينشغل بذاته فقط ثقيل، والممثل الذى ينشغل بذاته فقط ثقيل. ويخلو من الأهمية أن الممثل يقول: "لأبد وأن أقدم هذا المشهد بحيث يأخذون فكرة جيدة عنى"، أو : "حتى أمثل بطريقة صحيحة هذا المشهد على أن أتذكر وأعيد إبداع المناسبة التى توفى فيها كلبى الصغير". فى الحالتين، سيتركز انتباهه على نفسه، وفى الحالتين لن يخبرنا تمثيله بشئ إن لم نكن قادرين على إيجاد وسيلة أكثر امتاعاً فى مكتبة ما. ( . . . )

لأبد وإن يوجه انتباه الفنان نحو الخارج، وليس نحو ما يختبره هو نفسه، بل نحو ما يتظاهر بالقيام به ( ١٩٩٠ : ٦١ - ٦٢ ).

كمخلص، نعتقد أن وضعاً نظرياً صحيحاً عن أسس فن التأويل يبدو ضروريا لفهم فن المسرح. بدون الممثل وتمثيله الصعب، الذى تتورط فيه كينونته بالكامل، لن نتواجد. فى مواجهة أى فن آخر، يوحد المسرح فى الممثل عناصر متناقضة



ظاهرياً:

فى أى فن آخر المبدع، العتاد، الأداة والعمل نفسه(الذى هو نتاج كل العملية الإبداعية) يكونون منفصلين الواحد عن الآخر، وبالإضافة يوجد آخر ثلاثة بعيداً عن الشخصية المبدعة. فقط فى فن الممثل الشخصية المبدعة، مثل العتاد، الأداة والعمل الفنى نفسه توجد مجتمعة فى موضوع واحد وبشكل عضوى، لا أن تكون مفصولة عن بعضها ( 303-1999 Tairov).

الموضوع والذات، الإنتاج والمنتج، العملية والنتاج، الأداة والتحقيق، التطابق والتباعد، التفرد والتغير، الحضور والغياب، الوعى الذاتى والوعى الغير متجانس، المشاهد والمشاهد، الحقيقة والخيال، فى النهاية، الكل متحد من خلال التمثيل وتأويل الممثل يوجد هنا جوهر فن ألقى يعيش دائماً بين عالمين، معلقاً أمام الهوة، فى الشق الذى يفصل ويربط العالم الحقيقى والعالم المتخيل، الحقيقة والرغبة.

### حالة المتلقى - المتفرج

العنصر الثانى الضرورى حتى تتمكن الظاهرة المسرحية من "شغل مكان"، هو حضور مشاهدين- متفرجين حقيقيين موجودين فى مكان محدد. يتفرع من هذا الفعل عواقب محددة تعرف وضع وحالة المتفرج كمتلق فعال للعمل المسرحى:

(١) انفصاله الجسدى عن مكان العرض: لا بد وأن يشغل مكاناً مختلفاً عن مكان الأداء (بعيداً عن المسافة التى توجد بين مكانه ومكان الممثلين، وعما إذا

كان هذان المكانان محددين فيزيائياً أم لا، بحدود موضوعة بقليل أو كثير- ارتفاع خشبة المسرح، الحفرة، مستوى الصالة نفسها، إلخ).

(٢) تحديد الإدراك البصرى (الأمامى، المسافة المناسبة، الإضاءة، إلخ) والسمعى (المسافة، الوضوح).

(٣) العقد الذى بواسطته يمنع من المشاركة أو التدخل بطريقة مباشرة فى العرض بمبادرة خاصة أو فعل شئ يصعب أو يمنع الأداء.

(٤) قبول العقد الأولي الذى بواسطته يعرف أن كل ما يراه ويسمعه ليس "صحيحاً كلياً" بقدر ما يبدو حقيقياً أو خيالياً فلا يمكن اعتباره كما تعتبر أمور الحياة الحقيقية.

(٥) الحاجة إلى "الدخول فى اللعبة"، الاستبدال بخياله أو معرفته لكل ما لا يكون بطريقة مباشرة حاضراً على المسرح أو الموجود بطريقة تجريدية، أسلوبية، تحويلية، رمزية أو إخراجية بشكل غير واقعى. يجب افتراض العديد من الأشياء، الاستدلال، الاستنتاج، البناء بذهنه لجزء كبير من العرض أو الخيال.

(٦) ليس المتفرج متلقياً منعزلاً، بل إنه جزء من جمهور، يشكل كل مع مجموعة المتفرجين. على هذا، يؤثر فى باقى المتفرجين ويتلقى تأثيرهم، بالرغم من إظلام القاعة (التي تراعى تحول المتفرج إلى جاسوس، إلى متطلع، شخص يرصد ما يحدث على المسرح بفضل شفافية الحائط الرابع).

لذلك فإنه عند معرفة المتفرج بأن ما يدركه مختلف عن الحقيقة البسيطة أو المباشرة للحياة اليومية، يحتاج تأويله وتقييمه بأسلوب مختلف، لكن أدواته للإدراك وأسلوب الإدراك هي نفسها. ما يدركه، بالإضافة إلى ذلك، يشبه في كل شئ الحقيقة المألوفة، له الخصائص الفيزيائية نفسها التي لأي موضوع آخر، حادثة أو شخص في العالم. الشئ الوحيد الذي يضيفه هو الخيال، وهذا هو ما يجبره على التأويل والتقييم لكل شئ بأسلوب مختلف.

المتفرج مفسر شامل، يبنى ويفسر العرض، لكنه لا يبدعه، ليس كاتبه، كما صرح بعض النظريين لجمالية التلقى بمغالاة. كل ما يبنيه معرفياً (ليس مرئياً ولا إدراكياً) يفعله، ليس حول العدم، ولا اعتباراً من خيالاته أو خواطره، بل حول أو مع ذلك الذي يقدمه له العمل. سيبدع المعنى على أساس العلامات التي يدركها، علامات لها مدلول مستقل عن تأويله. يبنى المعنى ولا يستطيع فعله مرة واحدة، لأن هذا يخضع للعمل- لنوع العمل والإعداد- ولمضى الحبكة. يعيد تركيب العلامات، يصفها، وهو ما يتطلب منه كفاءة، استعداداً وانتباهاً خاصاً وثابتاً.

يتحدث Siegfried j. Schmidt عن "القاعدة F" لشرح الشرط الخاص للاتصال الجمالي، والتي نستطيع تطبيقها بخاصة على المسرح، حيث تتحول إلى شرط ضروري للعرض. تشير القاعدة F إلى "الخيال" أو "التخيل"، الذي على المتفرج المسرحي، كقارئ رواية ما، التواجد فيه دائماً:

تتطلب القاعدة f أن : تهدف التعليمات التي تنظم الأداء لكل المشاركين في الاتصال الاستاتيكي إلى الحصول مبدئياً على عدم حكمهم على موضوعات

الاتصال المفسر مرجعيا أو بدائلها حسب معايير حقيقية مثل حقيقى/زائف. تقاس حقيقة أو زيف مرجع حسب علاقة المرجعيات بالحقيقة التى يتقبلها المشاركون. فى وقت محدد، كالصالحة اجتماعيا. على النقيض، بدلا من معايير الحقيقة، التى تظل معلقة (والتي ليست متجاهلة كلية) من المناسب إشراك معايير أخرى التى اتخذت تبعا للموقف المناقش، والرأى الصادر عن، مواضع للاتصال الأولى (ضمن مفهوم الجمالية الفنية التى كانت سائدة آنذاك أو التى يقبلها المتحاورون فى الاتصال ضمنا).

يقتضى قبول هذه القاعدة من أجل تحقيق الاتصال أن تصبح الأدوار خيالية، متخيلة (١٩٨٧: ٢٠٣).

تؤثر هذه العملية من "إضفاء الخيال" المرتبط بالحدث المسرحى، ليس فقط على العمل الفنى أو الاستاتيكية فى ذاتها، فى هذه الحالة على العمل المسرحى كخيال، بل على كل المشاركين الذين يجعلون تحقيقه وتمثيله ممكنا، الذين تعلموا أن يروا ويشاركوا فيه اعتبارا من ذلك الافتراض الأساسى والمبدئى.

يتكون أيضا التخيل لدور المتلقى من فصل واع للمتلقى فى أنا حقيقية وأنا متخيلة. ينتج هذا التخيل جيدا عندما يتقبل المتلقى، فى استجابة لرغبة الممول، الدخول فى الدور المتخيل مسبقا من جانب الممول، كذلك عندما يثير بوعيه، بعيدا عن نوايا الممول، تخيل لدوره ( . . . )

ينبغى أن تراعى القاعدة F من كل المشاركين فى الاتصال الجمالى إذا أرادوا شغل جزء بطريقة مناسبة فى الاتصال الجمالى. لا بد وان نعترف بأنه من

الطبيعى أن كل المشاركين قد تعلموا هذه القاعدة فى عملية تنشئتهم الاجتماعية وأنهم يراعونها بطريقة واعية (Schmidt 1987: 204).

لكن إلى جوار هذه القاعدة fعلينا إثبات القطب الآخر، القاعدة R، بإمكاننا تسميتها هكذا، التى تشير إلى الوجود البدنى والجسدى، المباشر، للمتلقى خلال عملية التلقى، والتى تجبره على إدراك الخيال على أنه حقيقة. التلقى المسرحى مرئى وسمى بطريقة مهيمنة. النظر والسمع هما حواسنا الأكثر تطورا، اللذان يسمحان للجسد "بتجاوز نفسه"، بعيدا عن حدوده البدنية والجسدية. يجعل النظر والسمع، بالإضافة إلى ذلك، اللغة وكل عمليات البينية الذاتية ممكنة. بالرغم من ذلك، تحديدا لأنهما يحرروننا من الحدود المباشرة للجسد، يمكن أن يحول النظر، السمع واللغة، الإدراك إلى حقيقة "ذهنية" خالصة؟ أو تقريبا-، هذا يعنى، بعيدة أو غير مرتبطة بالجسد. عند تأكيد المسرح، على الجسد والحضور الحقيقى، يجعل تجربة تستعيد فيها المعانى واللغة حالتيهما الجسدية، الطاقية، المباشرة والحيوية ممكنة. لذلك لابد وأن يتحدوا، يندمجوا فى التجربة المستقبلية، بالنسبة إلى باقى المعانى: ترسى فى الجسد.

تكون المدركات والمشاعر للمس، للتذوق والشم، للبقاء متصلين بالمباشرة الجسدية، اجتماعيا أكثر سيطرة وردعا. وتحيل مباشرة إلى الجسد، إنها أكثر إلحاحا، "غريزية" وفردية، ولذلك فهى أكثر مصادر المتعة أو عدمها حدة ومباشرة. تبعا لفرويد نقول إن بإمكانها التصعيد بشكل سيئ أو بأسلوب أقل فاعلية. إنها معان مقننة بشدة اجتماعيا، لكن فى الوقت نفسه شديدة الخصوصية، قليلة المشاركة الاجتماعية. استعادتها، بالرغم من ذلك، لا غنى عنه



من أجل إعادة الحيوية والعمق للخبرة الجمالية، وهكذا فهمها كل الطليعيين، بخاصة المسرحيين. تطرح هنا مشكلة حتمية حول الكيفية التي يتوجب بها دمج هذه المشاعر والمدرجات داخل المسرح. يمكن أن يورد مبدأ هكذا : لابد وأن تندمج المدرجات والمشاعر الجسدية المباشرة شعوريا في الإبداعات البصرية والسمعية متضمنا فيها اللغة. الكلمات، الصور والأفعال التي تكتسب الطابع الحسى عندما تمر عبر الجسد، عندما تحس (الملمس، الإحساس بالحركة) عندما تتذوق (التملك الذوقى-الشمى) عندما "تلمسنا" (الاتصال الجسدى)، تؤثر بنا، تغيرنا، تحركنا، إلخ. يكمن الجسد فى اللغة والذهن وهو ما يحاول، لذلك، إعادة اكتشاف هذه العلاقة للأصل، الإدراج الجسدى والعضوى للصور والكلمات فى الجسد (Johnson 1991). اللغة المقهورة اجتماعيا للجسد-الفرائز أو النزوات- فى المسرح، عندما تنتج تجربة جمالية حقيقية واتصالية، تحرك وتوجه النظر والسمع، تخترق الإدراك واللغة وتجاهد من أجل إنشاء، من خلالهم، علاقة جسدية ومباشرة مع عالم المسرح ومع الآخرين، ليس فقط الغير مباشرة و"الذهنية" التى تبنى النظر والسمع فى التجربة العادية. نقول، فى هذا المعنى، إن المسرح يحرر الحواس، يحدث تأثيرات تطهيرية.

المسرح مكان مناسب خاصة لاستعادة حقوق الجسد ككلية مدركة وحسية، بعيدا عن النظر والسمع، رغم أنه ليس نقيضه. نرغب من خلال ما نراه ونسمعه فى الشعور، نرغب فى أن يهتز كل جسدنا بطريقة شديدة، مدمجة ومتسقة. المسرح حدث فنى حى ومباشر والمتعة الجمالية التى يحدثها هى مبدئيا ذات طبيعة جسدية. هذا ممكن لأن المسرح يخرج مقابلة الأجساد وجها لوجه. لذلك

فان التجربة المسرحية النقية، الحادة، هى فى الوقت نفسه تأثير مقلق. شعور غامض من الخوف والغربة يبدو حاضرا دائما عند بداية عرض ما، ربما لأن الجسد يستشف، للاستمتاع حقا بالعمل، لابد وان يستسلم، لابد وأن يوضع فى استعداد كلى لإدراكه بكل معانيه، بكل كينونته، وهو ما يحتمل، مثل أى تجربة حياتية أخرى، مخاطرة. يتحرر ذلك التوتر المبدئى سريعا على مدى العرض، وبخاصة فى النهاية، وربما سيشير ذلك أيضا إلى المصطلح الأرسطوطاليسى التطهير. يمكن المسرح بهذا من تحرر خاص من التوتر والضغط الذى يمارسه النظام الاجتماعى على الجسد.

يطغى المسرح، عند تقوية وإضفاء المشاعر على النظر والسمع، عند دعوتنا لإعارة كل انتباهنا وانقيادنا لما نراه وما نسمعه (صور، أصوات وكلمات) على الحدود الاجتماعية، الرقابة المفروضة على مشاعرنا. الجسد كعضو حى، مليئ بالنزوات، الدوافع، الرغبات والتلف على المتعة والاتصال مع الآخرين ومع المادة الغامضة للعالم، يكون هكذا أكثر وعيا بإمكانياته. لا يتعلق الأمر، نكرر قولنا، باستبدال النظر والسمع بالحواس الأخرى، كما كان يبحث نوعاً معيناً من المسرح. العديد من المحاولات (نظرية هيبنتج، نظرية الأداء، إلخ) مع أولئك الذين كانوا يسهون للتركيز على الحواس الأخرى (اللمس، التذوق، الشم) فى مواجهة الكلمة، على سبيل المثال، أخفقوا لأنهم لم يفهموا الطبيعة نفسها وشروط المتعة المفصلة، الفردية والخاصة، التى تفرضها تلك الحواس نفسها : ذاتية غير متحولة ليست متوافقة مع التجربة العامة والبيئية التى تنتج فى المسرح.

الأكثر أهمية بكثير والمنتج قنيا هو البحث، كما ذكرنا، الاندماج للجسد من خلال تكثيف للكلمة والإدراك البصرى والسمعى: صور، أصوات، جمل، مشاعر، معان . . . لابد وأن يحيل كل شئ إلى الجسد، الاتحاد فى الجسد والحث على تجربة كلية، للذات الكاملة التى تكونها. لابد وان يعيش الممثل نفسه هذه التجربة من خلال الشخصية وهكذا يمكن للمتفرجين بناء لتلك التجربة أو الاندماج داخل أنفسهم. سيجعل العرض المسرحى، بالقياس بأنه يتطور، التكثيف لكل الأحاسيس، المدركات، المعانى والمشاعر ممكنا، يوحدهم ويمنحهم تماسكا وقوة. اتحاد المعرفة (الخيال، الفكر) والتجربة الجسدية (محفزات، مشاعر، انفعالات) أحد الملامح الخاصة بالاستقبال المسرحى. الاتصال المسرحى هو عملية محفزة، دلالية، جمالية وانفعالية فى آن واحد، تحدث بين الممثلين والجمهور اعتبارا من حدث وجوده واتصاله الجسدى- الإدراكى.

أعلن الدور المركزى للمتفرج فى تحقيق العمل المسرحى فى الدراسات المسرحية الحالية اعتبارا من الدمج لنظرية التلقى وبرجماتية التحليل للعروض. بكونها ذات نفع كبير، أفسحت هذه النظريات المجال، بالرغم من ذلك، إلى بعض المبالغات والتضليلات. كذلك، على سبيل المثال، يقول : M. de Marinis

المشاركة الإيجابية للمتفرج، الذى يمكن اعتباره بالكامل مثل "منتج مشترك" للعرض: لأنه، فعلا، البنى المستقل، جزئيا، لمعانيه وبخاصة أنه من تتسب إليه الكلمة الأخيرة والحاسمة عن نجاح برامج التشغيل المعرفى، الانفعالى والسلوكى التى يحاول العرض تجسيدها (١٩٨٢ : ٢٦).

اعتبار المتفرج مثل "المنتج المشارك"، "البنى" أو أيضا "الكاتب"؟ كما يؤكد أحيانا- للعمل المسرحي، يبدو لنا أمرا مبالغا فيه، ليس لما يبدو في البداية عن رغبته بالاعتراف (لدور المتفرج الفعال في وضع المعنى والمدلول النهائي للعمل) بل لأن مثل ذلك التأكيد ينزل إلى المستوى الثانى- أو يضع في المستوى نفسه - عمل الكاتب الأولى للنص، المخرج والممثلون. ليس هناك شك في أن العلاقة المنتجة والخلقة (المبدعة) المباشرة، التي يحتفظ بها الكاتب، المخرج، الممثلين وباقي الفنيين مع العمل، لا يمكن أن تشبه بالمهمة البنائية للمدلول الذي لابد أن يحققه المتفرج ليمنح العمل معنى ومدلولاً وينجز هدفه النهائي. يشغلون مجالات ويتدخلون من خلال وضعيات مختلفة ولذلك لا يستطيعون إنجاز الوظائف نفسها . . إن الجمهور يكون حاضرا في إبداع العمل منذ بداياته (المتفرج الضمني الذي يدمجه الكاتب في إعداد النص)، الذي تقود نظرتة وأفق توقعاته إلى الاختيار والترتيب للعلامات المسرحية، الذي يعتمد على كفاءته العامة والمسرحية وتعاونه الإيجابى لىستطيع بناء القصة الدرامية ومعناها (أن يملء "ثغرات" وأكثر)، مثل الحدث إن حضوره الحقيقى خلال العرض يحدد تغيرات وإعدادات دالة في تأويل الممثل ويؤثر في تلقى كل متفرج فردى، كل ذلك لا يسمح لنا باعتبار الجمهور ككاتب ولا كاتب مشارك للعمل أو للعرض. يمكننا تخيل عمل فيه المتلقون، على سبيل المثال، يستقبلون ويفسرون في تعارض تام لقصد مبدعيها ولقصد العمل نفسه. هل نستطيع إذن أن نقول إن مثل ذلك العمل غير موجود، الذى، بفعل إخفاقه لعلاقته مع الجمهور، يفقد كل حقيقة ومعنى؟وعما إذا كان التلقى ينجز عملاً "تأليفياً" جزئياً وغير تام، فإن العمل، لذلك، كحدث فنى، يكون جزئياً وغير تام؟كون المتلقى (الجمهور) عنصراً أساسياً للعمل شئ، وشئ آخر أن

ينسب إليه تأليف العمل نفسه. إنهما شيئان ليس بينهما أى صلة. ينتهى العمل الذى يبدعونه ويحققه منتجوه الحقيقيون، الذين يقدمونه على ذلك النحو، بعيداً عن الجمهور الحقيقى أو المعرفى الذى يستقبله. لا يعتمدون على الجمهور لتحقيقه بطريقة كاملة (إلا فى بعض الأعمال، وفى لحظات محددة، التى تثير فيها عمداً تدخل محدد مباشر للجمهور). كل شئ مختبر ومسبق، متضمن ارتجال وتدخل الجمهور. يتفاضى الجمهور، بالإضافة إلى ذلك، بعدم ارتياح عما يحثه على المشاركة بطريقة مباشرة فى العمل، حيث أن العقد الأساسى يضعه بعيداً عن المشهد وبلا التزام ولا مقدرة على التدخل فيه. يمكن أيضاً مسرحية الخرق لهذه القاعدة، لكن لا يمكن أن نطرح منه الوجود لبطولة أبداعية مباشرة للجمهور، الذى لا يمتلكها، من بين أشياء أخرى، لأنه لا يتطلبها ليستطيع الاستمتاع كلية بالعمل. التأكيد، بسبب ذلك، كما يفعل De Marinis، على أن المتفرج هو "فى النهاية المحقق الوحيد المؤثر لتعزيزات الدلالية والاتصالية للعرض" (١٩٨٢: ٧٧)، لا نعرف جيداً ماذا يمكن أن يعنى من خلال وجهة نظر تطبيقية أو تأثيرية. من الواضح أنه توجد فى العرض "تعزيزات دلالية واتصالية" يحققها المتفرج، وأيضاً الممثل، أو الاثنين معاً، لكن توجد أيضاً حقائق دلالية واتصالية محتواه فى العرض نفسه، وهى ما تجعل الأمر المسلم به أن بعض المتفرجين يمكنهم "استقبالها" والبعض الآخر لا ممكناً. ليس فعل الاستقبال استكانياً، بالطبع، يتطلب مشاركة من المتلقى، لكن ذلك لا يلغى الإرسال إلى "شئ". الابتعاد عن العملية الاتصالية أحد عناصرها الضرورية (المتلقى) وجمعها فى مكان مميز، مفضل أو مكتف ذاتياً هو عملية غير مبررة وخاطئة. De Marinis نفسه، مدرك للمداخل التى يمكن أن تقدم تفسيراً مختزلاً للنظرية



البرجماتية للتلقى، أجبر على التتبع بحق:

تصور الحرية التأويلية للمتفرج على أنها غير محدودة يعنى، فى المقام الأول، عدم معرفة العمل الأساسى للتحديد المسبق لإدراكه الذى يحققه العرض بكل الوسائل بالترتيب(الممثل بوضوح، قبل كل شئ، وأيضا المكان، الإخراج، الإضاءة، إلخ) يعنى نسيان أن العرض يخصصه، يريده أم لا، مكان(موضع)لن يستهلكه، ينشئه مسبقا، داخل حدود معينة، استدعاؤه الإدراكى، محددٌ، لقوله هكذا، منطقة من التأثيرات الانفعالية ومن الأحاسيس بداخلها سيتمكن وضع تلك الإجابة لاحقا بأسلوبه بطريقة طبيعية (١٩٨٢: ٧٨).

بالنسبة للشروط المسبقة للتلقى التى يضعها العمل، علينا إضافة الحدود والشروط المعرفية المسبقة التى يحملها معه المتلقى نفسه فى فعل التلقى (أفكار جمالية، افتراضات أيديولوجية، أذواق، تجارب مسبقة، توقعات، معتقدات، إلخ) وأيضا الارتكاسات المتعددة والمتنوعة التى يمكن أن يثيرها العمل فيه، والتى تشكل سياق، ليس لافتتاح وإبداع لمعنى ومدلول إيجابى فقط، بل لغلق وتحديد متلق، كما يمكن أن تكون الارتكاسات النفسية الدفاعية أو الإسقاطية، إحلالات لاشعورية، ردع، تكوينات متفاعلة، فى النهاية، بعيدا عن تحويله إلى متفرج مثالى، يحبسونه فى ذاتية تمنعه التمتع، التوسع والإثراء لمحتوى العمل. ليست هذه الظواهر غريبة ولا استثنائية فى تاريخ المسرح كما يمكن أن يفهم. نذكر، على سبيل المثال، كيف تلقى الجمهور فى فترته العمل الدرامى لبأى أنكلان، أو بعض أعمال جارسيا لوركا، بذكر مثالين قريبين ومن محيطنا الثقافى. سيبتلهم تأكيد مغال للدور الإبداعى للجمهور المتلقى لهذه الأعمال للأبد. على النقيض، القدرة

على إفساح مجال لعروض شديدة التنوع وأحداث ارتكاسات خصبة في الجمهور من فترات مختلفة جدا، هو ما يمنح صفة نموذجية ودائمة للأعمال الأكثر تميزا من الماضي. سيتمنحها المتلقون قيمتها، في نهاية المطاف، لكن ليس وجودها الموضوعي، المكفول بواسطة النص والعرض.

## العرض "كفعل لأفعال"

المسرح فعل. يمكن أن يكون هذا التأكيد مبسطا جدا، لكننا سنرى أنه يحتوى على تعقيد كبير. نشير به إلى العنصر الثالث الأساسى أو البنائى للعمل الدرامى. نذهب إلى المسرح لنرى، لنحضر، تعاقب متواصل للأفعال لها بداية ونهاية: أفعال، فى المقام الأول، للممثلين-الشخصيات، الذين يتحدثون ويتحركون على المسرح، وأيضا نوع آخر من الأفعال: حركات للصور، أضواء، أصوات، إزاحات للأشياء، تغير للمناظر، إلخ. الصور، الكلمات والأفعال، كلها أفعال. فعل هنا يعنى ببساطة حركة. صور، كلمات وأفعالا يمكن أن تقدم تزامنيا مشكلة جزءاً من فعل شامل، أو أن تبني هي نفسها بذاتها فقط أفعال "كاملة" أو منعزلة. يمكن، فى زمن محدد، أن تظهر على خشبة المسرح (تتجاوز، تكون أكثر ظهورا) الفعل اللفظى (كلمات، تعبيرات) فعل الصور (الظهور، الإحلال، التحول، التركيب) الفعل الجسدى (حركة، إيماءة، إشارة، موقف، كل ما يقتضيه تعديل خاص للجسد) أو أى نوع آخر من الفعل (أصوات، موسيقى، حركة أشياء، تغيرات للضوء، إلخ وأيضا وقفات، صمت وغياب). نطلق على كل هذا أفعالا حقيقية أو حركات بصرية وسمعية. إنها تغيرات فى المكان والزمن المدركين

مباشرة من قبل الحواس. نضمن هنا فعل التكلم بمظهره الفيزيائي، الصوتي والسمعي. لكل ذلك، للتبسيط، نسميه فعلاً حقيقياً.

نقول أن المسرح هو، في المقام الأول، مجموعة وتعاقب من الأفعال الحقيقية، الثلاثية الأبعاد، مكاني-زمني بدونها لن يكون هناك مسرح. لا يوجد، لذلك، مسرح للكلمات فقط، المفهومة على أنها تفكير، أفكار مقترحات أو تعبيرات ذات محتوى دلالي. التعارض بين فعل/كلمة، كلمة/صورة، صورة/فعل، من خلال هذا المنظور، خاطئ تماماً، حيث إنها كلها أفعال حقيقية. ما نستطيع تمييزه وتحليله هو الأنواع المختلفة من الأفعال والعلاقات التي تحافظ عليها بعض الأفعال مع أخرى. هذه مشكلة نظرية وتطبيقية ذات أهمية كبيرة.

يمكننا وضع مخطط ثلاثي الأجزاء (الأطراف) لتصنيف الأفعال الدرامية: (١) أفعال جسدية (٢) أفعال لفظية (٣) أفعال ذهنية.

الأفعال الجسدية هي أفعال، أحداث أو حوادث حقيقية شئ أو شخص يتحرك في المكان خلال زمن محدد، يغير الوضع أو المكان، يعدل شيئاً محيطه (ضواحيه)، يحقق شيئاً بهدف محدد. لمماثلة فعل جسدي، أو مجموعة من الأفعال الجسدية المتسلسلة للوصول إلى هدف محدد، يكفي طرح السؤال "ماذا يحدث؟" لتكون الإجابة دائماً جملة لفظية تعبر بالكلمة أو تلخص الفعل أو الأداء الجسدي.

الأفعال اللفظية هي التي تسميها البرجماتية "أفعال اللفظة"<sup>(٩٣)</sup>. يتكون الفعل الأساسي من التكلم، من قول شئ، من إرسال أو نطق تعبير. من الطبيعي، أن

تكون هذه الأفعال الشفهية أو اللفظية أيضاً أفعالاً جسدية أو بقول أفضل،  
تصاحب أفعالاً جسدية (أصوات وإشارات)<sup>(٩٤)</sup>، لكن ما يعرفها ليس مكونها  
الفيزيائي والجسدي، بل القصد الاتصالي، التعبيرى أو الجمالى.

التحدث هو الفعل الآدمى الأكثر شيوعاً وتكرراً بالإضافة إلى تشكيل فعل  
كامل فى ذاته، مصاحب لغالبية باقى الأفعال الإنسانية، مؤثراً فيها (يقود، يوجه،  
ينظم، يحول، يعطى معنى وهدف). اللغة فعلاً يلزم تقريباً بشكل دائم فعل آخر  
ليس لفظياً، رغم أنه، يمكن تماماً تمييز الأفعال اللفظية عن الأفعال الغير لفظية  
أو الجسدية.

الأفعال اللفظية هى، بالإضافة إلى ذلك، أحداث أو أنشطة اجتماعية<sup>(٩٥)</sup>.  
المناقشة أو الحوار هو تحقيق نشاط اجتماعى. لا يوجد حوار بدون تأثيرات غير  
محادثية و . perlocutivo أفعال غير محادثية هى التى نحققهم عند التحدث.  
أفعال perlocutorio، التى تتحقق بواسطة التعبير. الحوار المسرحى أو المسمى  
بطريقة سيئة "مسرح الكلمة" ليس مسرحاً بلا فعل، لأن التحدث هو بالفعل فعل  
لفظى واجتماعى.

فى المقام الثالث تحدثنا عن أفعال ذهنية. كما يحدد اسمها، هى أفعال لها  
مكان فى عقل الفاعل، أى، فى باطنه الذاتى. كما فى المسرح لا بد وأن يكون كل  
شئ بالضرورة خارجى، مرئى، مدرك، متصل، حتى يستطيع الجمهور استقباله  
وتفسيره، علينا أن نضيف أن هذه الأفعال الذهنية، حتى تشكل جزءاً من العمل  
المسرحى، لا بد وأن تصبح مادية وظاهرة. يوجد شكلان وحيدان لجعل فعل ذهنى

حاضرا ومدركا في المسرح : تلفظه أو التعبير عنه من خلال الجسد والفعل البدنى (أو بالشكلين في الوقت نفسه، الأكثر شيوعا). عند تلفظه، يتحول الفعل الذهني إلى فعل لفظي، عند التعبير عنه، يتحول إلى فعل جسدي. لذلك، الأفعال الذهنية، في المسرح، هي في الوقت نفسه أفعال لفظية وأفعال جسدية. علينا تمييزهم، بالرغم من ذلك، عن الأفعال اللفظية وعن الأفعال الجسدية، لأن ما يعرفهم ليس التلفظ أو الفعل الجسدي الذي تظهر فيه، بل مكونه الداخلي، الذهني، الذاتي: مرجعه هو شئ يحدث داخل الذات (يفكر، يشعر، يشك، يتمنى، يخاف، إلخ).

بإمكاننا ضرب أمثلة بسيطة لتوضيح الاختلاف بين هذه الأنواع الثلاثة من الأفعال المسرحية:

(١) "X يقتل": Y فعل جسدي. يتعلق بفعل حقيقي يتطور في مكان محدد، خلال زمن محدد وبطريقة مادية.

(٢) X يهدد": (Y سأقتلك! أو" أقسم أنني سأقتلك!": فعل لفظي. بواسطة الكلمة، بكل قوتها وماديتها الصوتية والإشارية، يحقق الفاعل فعل التهديد، فعل يحدث في زمن محدد ومكان محدد.

(٣) X، لنفسه، أو أمام مخبر أو معاون، يحاصره بقبضة يده، ومشيرا إلى (Y)أكرهك لدرجة أنني سأقتلك": فعل ذهني متلفظ وإشاري. مثل نمطى لفعل ذهني هو المونولوج المسرحي.



سنفهم بشكل أفضل أهمية هذا النوع الثلاثى للفعل إذا حللنا ما يحدث فى رواية ما . فى رواية كل الأفعال هى أفعال ذهنية، تلفظ لعمليات متخيلة ومعرفية تحدث فى ذهن الكاتب، والتى من خلال ماديتها المكتوبة يمكن أن تحدث فى ذهن القراء. تلك الكتابة والقراءة، التى هى إعادة إنتاج لفعل ذهنى، لغة، بمعنى، فعل ذهنى لفظى، مثل تلك اللغة هى بالضرورة تقديم لشيء. هنا حيث يولد الالتباس، لأن ما نتحدث لغة أو خطاب رواية ما عنه هو أفعالاً جسدية، لفظية وذهنية، أفعال حقيقية فقط بطريقة متخيلة ووهمية. لا تحقق أفعال جسدية ولفظية حقيقية، كما يحدث فى المسرح، بل فقط متخيلة من خلال فعل ذهنى متلفظ : الفعل اللفظى المكتوب للحكى. لكن، ماذا يحدث مع النص المسرحى؟ أليس هو أيضاً فعلاً ذهنياً متلفظاً ومكتوباً فقط؟ كنص مكتوب يتشارك مع النص السردي الروائى فى كونه إعادة إنتاج لأفعال ذهنية ومتخيلة لكاتب. الاختلاف لا يكون، لذلك، فى خاصيته كفعل ذهنى متلفظ، ولا أيضاً فى المراجع اللغوية للنص المكتوب المنتج من قبل ذلك الفعل الذهنى (أفعال جسدية، لفظية وذهنية، تماماً كما فى الرواية)، بل فى أسلوب كيفية تقديم تلك الأفعال إلى القارئ. فى حالة المسرح، لابد وان يوضع الكاتب الدرامى ذهنياً فى مكان من خلاله لا يستطيع التدخل مباشرة فى النص الذى يكتبه، بمعنى، لابد وان يقدمه، ليس كفعل ذهنى، بل كفعل حقيقى، مفترضاً أن الأفعال التى فكر فيها وتخيّلها (جسدية، لفظية وذهنية) ستتوقف عن كونها ذهنية فى فعل العرض وأنها، لذلك، لابد من كتابتها بأسلوب أكثر تشابهاً بقدر الإمكان للكيفية التى ستستسخ أو تتحقق بها على خشبة المسرح، أى، فى مكان وزمن حقيقيين. الأفعال الجسدية ستحققها فعلياً كائنات حقيقية، أشخاص أو أشياء، الشيء نفسه الأفعال اللفظية

والذهنية. لا يحدث الشئ نفسه للروائي، الذى كل ما يسرده من خلال ذهنه ومن أجل ذهن آخر، دون ان يمر بأى فعل حقيقى ليس ذهنيا. وعليه، الأفعال المتضمنة فى نص مسرحى، رغم كونها من الطبيعة الذهنية للأفعال نفسها التى يسردها روائى ما، تتميز إما بخصوص شكلها للاستتساخ اللفظى وإما بهدفها. وبالطبع، أفعال عمل مقدم تختلف حتى كثيرا عن الأفعال المسرودة فى رواية بكونها حقيقية، رغم أنهما متخيلان بالتساوى ومتوهمان، فى جذرهما بقدر تحقيقهما الثلاثى الأبعاد نفسه.

فعل مسرحى كأى فعل للحياة الحقيقية العادية، يمكننا تحليله أو وصفه بواسطة أسئلة بسيطة. الأول، والأكثر عمومية هو، ما قلناه بالفعل، ماذا يحدث. علينا أن نكون قادرين على الإجابة بجملة بسيطة. يمكن أن تتسع الكلمة التى تلخص الفعل بعد ذلك بواسطة أسئلة متعاقبة ستجبر على إيجاد التناظرات التكميلية اللفظية: من يمثل أو لمن يحدث أمر ما، أين يحدث، متى، كيف، كم يستغرق الفعل، لماذا ولما أو بأى غاية يحدث ما يحدث. سيفهم أن هذا الشكل لتعريف فعل ما هو عملية معرفية معقدة. فى المسرح، بالرغم من ذلك، كمتفرجين، ليس لدينا أية صعوبة فى إدراك وتأويل بطريقة صحيحة غالبية الأفعال التى ستظهر أو ستحدث على المسرح (تحدث وتتعاقب الواحد تلو الآخر). يمكن ألا تدرك كل الأفعال أو كل عناصر فعل ما، -هنا ستتدخل كثيرا الكفاءة الإدراكية والتفسيرية لكل متفرج- لكن أجل بطريقة كافية مثلما يستطيع غالبية المتفرجين، أو المتفرج الوسيط، يواصل بلا أية صعوبة تطور الأحداث أو الأفعال الدالة. ستندمج الأفعال بشكل طبيعى مع بعضها البعض، رغم أن عليها مراقبة

الذاكرة بطريقة فعالة جداً لإعادة ملئ الثغرات التي تتركها الأفعال (من الممكن ألا نعرف لماذا ولا لما تفعل شخصية هذا الشيء أو ذاك في وقت محدد، بأية قصد تتصرف، أيضاً متى أو أين يحدث حقيقة فعل، إلخ). لا يتأسس إبداع مكيدة على أن كل الأفعال كاملة ولا مفهومة من الوهلة الأولى، يمكن أن تكسر التسلسل الزمني والمنطق للأحداث أو علاقاتها السببية.

لنحلل، ولأسباب مؤثرة، نستطيع التمييز بين أفعال بسيطة وأفعال مركبة، وبين أفعال محددة أو غير متواصلة وأفعال متواصلة أو غير محددة. الأفعال البسيطة لها "ممثل واحد أو بطل (فاعل الفعل)، تتطور خلال زمن قصير ولا تطرح مشكلات إدراكية وتفسيرية. نستطيع اعتبارها أيضاً، داخل المجمل العام للعمل، كأفعال ميكرونية

الأفعال المركبة يمكن أن تكون مكونة من العديد من الأفعال البسيطة أو أن تكون في ذاتها أفعال مركبة، أي، متحققة بالعديد من "المؤدين"، متطورة خلال زمن أطول أكثر، تتطلب انتباه أكبر وذاكرة واعية، تستلزم عملاً معرفياً أكبر للتفسير. نفهم الأفعال المحددة على أنها تلك التي تظهر بوضوح منفصلة (متحفظة)، بواسطة أي إجراء مشهدي : إظلام، تغير في الإضاءة، وقفة، تغير في المناظر، دخول أو خروج الشخصيات، أفعال محددة تثير نتيجة مباشرة في تطور الأحداث، إلخ. يمكن أن تكون هذه الأفعال المحددة، بدورها، منفصلة، منجزة أو منتهية في ذاتها، أو غير منتهية، متصلة أم لا بباقي الأفعال. الأفعال المتواصلة أو الغير محددة، هي تلك التي لا تظهر مختلفة أو منفصلة عن أفعال أخرى بواسطة أي حد أو وسيلة مسرحية. ذلك التواصل يمكن أن يشكل تكتل من

الأفعال المركبة التي تقسح مجالا لتقسيمات أكثر رحابة أو لأفعال كبيرة، كما تكون عادة التقسيمات أو الفصول التي تقسم إليها الأعمال المسرحية. إذا كان من الممكن تلخيص الأفعال البسيطة إلى أفكار، يمكن أن تفسر هذه الأفعال الكبيرة أو تعرف بواسطة أفكار أكبر.

أخيرا، يمكننا أن نتحدث عن أفعال متعاقبة ومتزامنة. الأفعال المتعاقبة هي تلك التي ندركها ونحللها بصورة متعاقبة، أي، على مدى حدوثها الزمني وبشكل منفصل، بلا علاقة مع أفعال أخرى تنتج في الوقت نفسه. ما ندركه ونحلله في تطوره الزمني وسياقة الخطى مع أفعال أخرى من الدرجة نفسها. الشكل الأكثر بساطة للتعاقب هو الواصل، لكن في المسرح، يتضمن التعاقب عادة نوعاً واحداً من العلاقات بين الأفعال الأكثر تعقيدا. التبعية والترتيب خاصين جدا بالمسرح، حيث أن ما يتعلق به هو تقديم صراع، بمعنى، أفعال متناقضة: فعل يعارض أو يناقض آخر، حدث يجبر على حدث آخر، حدث يكمل حدث آخر، إلخ.

نفهم من الأفعال المتزامنة أنها تلك التي ندركها بتزامن، مشكلا تناظر وتساوي زمني الذي، بدوره، يمكن أن يكون أو لا يكون له تواصل أو تطور زمني متعاقب. يخلق الفعل أو الأفعال المتزامنة وضعية، تعد رؤية متزامنة للفعل(للحدث) في لحظة معينة. القطع للتزامن (التزامن القصير) الذي نفعله، ليس اعتباطيا، بل عندما يقبض الفعل على معنى، عندما يشكل موقفا، أو، لحظة ختامية مؤقتة للأفعال السالفة : "الآن حدثت هذه أو تلك الأشياء ونحن نجد أنفسنا، لذلك، في هذا الموقف أو ذاك".

فى المسرح، كما سنرى، تقدم التعددية والتنوع للعلامات التى تفعل، غالبية الأفعال متزامنة ومتواصلة التى تقسح المجال، متحدة أو متصلة بمبدأ السببية، الحاجة أو تعاقب بسيط، إلى فعل عام وختامى. وهذا هو المعنى لتعريفنا للمسرح على أنه "فعل لأفعال".

عندما نتحدث عن أفعال مسرحية، كالتى عرفت، سيثبت أننا لا نشير فقط إلى الأفعال الجسدية، اللفظية والذهنية، التى يحققها "الممثلين-الشخصيات" أثناء زمن العرض، بل أيضا إلى الروابط التى تتجز "الممثلين-المتفرجين" الذين يفكرون بها. المسرح فعل بذلك المعنى المزدوج : فعل الممثلين- الشخصيات وفعل المتفرجين. علينا تحليل وتعريف العنصرين الأساسيين أو البنائين للمسرح(ممثل ومتفرج)، ليس كمجرد مكونات لبنية، بل كعناصر تبنى على ذلك النحو انطلاقا من نشاطها، أى، من الأفعال الجسدية والذهنية التى تتحقق عند وضع البعض على اتصال أو علاقة مع الآخرين. يضع البعض أفعالا جسدية مرئية، تمثيلية(مصاحبة، بالطبع، للأفعال الذهنية المتصلة)ويدرك البعض الآخر تلك الأفعال ويبنى بها الأفعال الذهنية المتصلة.

نحن نصر على عمل تعاون بين المبدعين للأفعال والمستقبلين أو المدركين لهذه الأفعال. كالحياة بوجه عام (الحركات للمادة والطاقة)، النشاط الإنسانى هو مجمل (تواصل) نضع له حدوداً متحفظة بطريقة اعتباطية بقليل أو كثير. القياس التسلسلى للزمن هو منهج فعال لفصل وإضفاء استمرارية على الوقائع الحيوية والفيزيائية التى تحدث حولنا، لكننا نستطيع أيضا تقسيم العالم والأنشطة متتبعين مناهج غير محدودة أخرى. للتمييز بين الأفعال الجسدية أو



الحقائق المدركة نهتم بالشكل، اللون، الإزاحة فى المكان، الإحجام، إلخ. بالنسبة للحقائق الغير فيزيائية أو الغير مدركة نتوجه بمرور الزمن، المحتوى المفهومى، الصور، الانفعالات، إلخ. أيضا بالمعنى والقيمة التى تمنحها لها. كل هذه العمليات الإدراكية والمعرفية معقدة وتؤثر فيها عاداتنا، مخططاتنا، شبكات ذاكرتنا، روابط، تجارب، استدعاءات، رغبات، نظريات، إلخ. بالرغم من كل شئ، أعتدنا قبول واقتسام وجود علامات موضوعية تعطى أساساً معيناً للفصل والتمييز بين الأشياء، عمليات وأفعال، إنسانية جدا كالخارجية التى تحدث فى الطبيعة أو فى محيطنا. هذا الشكل المؤلف والمتشارك لبناء حقائق متحفظة معرفيا، مواضيع، أفعال، أحداث ووقائع، هو نفسه الذى نستخدمه وقت الإدراك والتأويل للأفعال المسرحية، مانحين للأحداث تواصلاً حتى نمنح المجمل معنى ومدلولاً. هذا العمل البنائى لمجمل متعاقب ودال من الأفعال المرتبطة فى المقام الأول بكاتب النص المسرحى، وأيضاً بالمخرج والممثلين، الذى لا يجب فقط أن ينقل أحداث النص إلى الحقيقة التمثيلية، بل لابد وأن تعدل، تلى أو تكمل تلك الأحداث بالاتفاق مع معاييرها ومواضيعها الجمالية والاتصالية. تتكون مهمة المتفرج، من جانبه، من إضفاء معنى وتواصل على تلك الأحداث الجزئية بواسطة عملية مستمرة من التمييز أو الوضع لأفعال بسيطة ومركبة، متواصلة وغير متواصلة، متزامنة ومتعاقبة، مرتبطة فيما بينها لبناء خط جدلى للعمل ومنحه معنى شامل. سيدرك المتفرج سلسلة من الأفعال البسيطة أو المركبة بقليل أو كثير، ومن بينها ينتقى الأكثر دلالة، منحيا جانبا للأكثر عدم دلالة، باحثا ربطها بأسلوب متماسك. سيكون الإيقاع المناسب للأحداث (دوامها وتعاقبها) شيئاً أساسياً حتى يستطيع المتفرج أنجاز هذه المهمة بشكل مريح ومقبول، بدون قيمة متجاوزة

ذهنية أو مؤثرة. يمكن أن نطلق جشطالت على الوضع لحدث دال. كل جشطالت جزئى تبعاً لآخر أكثر شمولاً أو تعقيداً. العمل كفعل شامل هو، من خلال وجهة النظر هذه، جشطالت شامل، متحد ودال.

تحليل الأفعال المسرحية وتعاقب وتقدم الترابط وإعادة الوضع لتلك الأفعال لأفعال أكثر شمولية فى كل مرة، يمكن أن يتم بأسلوب غير محدد تطبيقياً. نستطيع أن نميز، على سبيل المثال، بين الأشكال المختلفة للحدث (التفيم، وقفات، لهجات) لشخصية، ربط هذه الأشكال من اللغة بالإشارات (تعبيرات الوجه، تصرفات، حركات جسدية)، تقسيم كل ذلك إلى تدخلات أو ردود، ربط هذه الردود بردود الشخصية الأخرى، وبعد ذلك وضع جزء من المحادثة أو الحديث فى علاقة مع الفعل المكانى المحلل مسبقاً، إلخ. أما بالنسبة لتحليل موضوعى تكاد تكون هذه المهمة مستحيلة، يحققها المتفرج، بالرغم من ذلك، بأسلوب فعال فى غالبية الأحيان، مستعيراً الانتباه إلى الأفعال الشاملة الأكثر دلالة. بالرغم من أنه من المعتاد أن تكون الأفعال المسرحية أكثر تعقيداً من أفعال الحياة العادية (متعددة النغمات وكثيفة العلامات) كمتفرجين تظهر قدرة مذهلة جداً مثل قدرتنا على الإدراك، التنظيم وإضفاء معنى وتواصل على كل الوقائع التى تحدث بلا انقطاع أمام أعيننا كل يوم. ندرك ونفسر بتزامن كل ما نراه ونسمعه، وهذا هو ما نفعله نفسه فى المسرح. نربط هكذا التحدث بالتمثيل، طريقة التحدث بطريقة الفعل، التحدث والفعل لشخصية ما مع تحدث وفعل شخصية أخرى، فعل شخصية ما بالأفعال التمثيلية، الصور بالكلمات، الكلمات بالحركات، إلخ. كل هذا التعقيد للأفعال، وأسلوب تلفظها ومنحها إيقاعاً مناسباً

ودالاً، هو ما يكون العمل المسرحي، ما يحققه.

المسرح فعل حقيقى. المادة الخاصة التى تعمل بها الدراما هى الفعل. يتجسد هذا الفعل إلى أفعال جسدية (حركات، صور، أصوات) أفعال لفظية (تعبيرات، حوارات) وإلى أفعال ذهنية (أفكار وانفعالات تظهر أو تعلن). يمكن طرح كل نوع من المواقف، الاندماجات، التناقضات أو التكميلية بين هذه الأنواع الثلاثة الأساسية للفعل المسرحي.

فى المسرح، كما فى الحياة، لا نهتم فقط بسبب الأفعال، بل بالكيفية. تسمح لنا "كيف" بتفسير "ماذا". على سبيل المثال، لا نهتم فقط بما تقول أو تفعل تلك الشخصية، بل بكيف وبأي قصد تفعله وتقوله. يتكون فن المسرح، وبخاصة فن التفسير، من البناء بطريقة واعية، ومن خلال التجربة، "كيف" لها قيمة فنية، جمالية، تنتج الانجذاب (المفاجأة، الغرابة) لدى المتفرج.

الفعل، مثلما نعرفه هنا، كان معروفا دائما كأحد الملامح الأساسية للمسرح. يتحدث أرسطو، كررنا القول، عن أن الحبكة أو التركيب للأفعال هى العنصر الأكثر أهمية فى التراجيديا. بالنسبة لهيجل هو "الحبكة وتقلها المكثف" هى أيضا جوهر الفن الدرامى. المسرح يعرض حبكة كاملة كما تتحقق أمام نظرنا وهذه، فى الوقت نفسه، تتبعث من العواطف والقصد الحميمى للشخصيات التى تطورها" (١٩٤٨: ١٣٣). يمكننا أن نؤكد أن فى المسرح، حتى يوجد شئ، لابد وان يأخذ شكل الفعل. كل شئ موجود لأنه يؤدي. توجد الشخصيات لأنها تمثل، الأفكار والانفعالات توجد، تقدم، لأنها تمثل، الأصوات، الألوان، المواد، الأشكال،

الأضواء، توجد لأنها تمثل تتحرك، تتغير، تدخل فى علاقة، تظهر، تختفى. كل فعل هو فعل عن شئ ولشئ : فعل يؤدي إلى آخر، شئ يحرك شيئاً، يزيحه، يحله أو يضعه فى مكانه. شئ يمضى، يحدث، وعند الحدوث، يحدث لشئ سابق ويشير تفيراً لاحقاً فى شئ. تتكون الحياة من تلك الحركة، المتصارعة دائمة، لأن كل تغير يقتضى بالضرورة فقدان ومخاطرة. يضيف المسرح الطابع الدرامى على الدراما الحياتية، ذلك التعاقب المتواصل من أفعال يخاطر فيها الفاعل دائماً بفقدان شئ لنيل شئ آخر، ليس أفضل دائماً. أيضاً نستطيع أن نقول أن المسرح لا يضيف الطابع الدرامى على دراما الحياة، يقلل من قيمتها أو يحط من الفقدان وينحى جانباً وسواس البقاء على قيد الحياة.

يقول هيجل "شخص فى فعل"، نضيف: أحسداً فى حركة، أفكاراً فى حركة، كلمات فى حركة، انفعالات فى حركة، مكان فى حركة، زمن فى حركة. نضيف حتى: فعل مركز. لا يمكن أن يحدث الفعل الدرامى بالطريقة نفسها التى يحدث بها فى الحياة اليومية. فى الحياة اليومية لا تستجيب الأحداث إلى خطة مسبقة، لا تحافظ على نظام، لا تكون مهيمنة فى ذاتها من الخارج، تتبع الفاعل-بقدر ما تضع من قواعد اجتماعية-، لا تتم، لا تحتاج لاكتساب معنى وهدف واضح لتحدث، إلخ. نحن نضع نظاماً معيناً للتأمل المتواصل للأحداث بواسطة الساعات، التحديد لأماكن عامة وخاصة، ملائمة الأماكن لقواعد ووظائف مادية، التوزيع لأيام العمل وأوقات الفراغ، سلم من القيم تحاول التمييز بين أفعال مقبولة اجتماعياً وأفعال مرفوضة أو مستوجبة للعقاب، سليمة أو غير سليمة، طبيعية وغير طبيعية، جادة أو ترفيهية، إلخ. مرور الحياة له إيقاعه ونظام مقنن

بقليل أو كثير و مفروض من أجل الأفعال المختلفة. ماذا يحدث فى المسرح؟ حيث أن الأفعال، فى المقام الأول، لابد وان تكون جذابة ودالة : إذا كانت عادية أو روتينية لا تبرر عمل تقديمها ولا الذهاب لتأملها. فى المقام الثانى، لابد وأن تقدم بأسلوب مختلف عما تحدث به فى الحياة : بإيقاع آخر، كثافة أخرى، نظام آخر، علاقات متبادلة أخرى، سلم قيمى آخر. نطلق على هذا تركيزاً وتكثيفاً : يتجاوز كل ما هو غير ضرورى، يركز الانتباه على الأساس، يكشف المستتر، يسخف الجاد، يرفع من شأن المنحط، يمتدح البطولة، ينتقد الظالم، يعجب بما هو جميل، يحرر المقموع، يبالغ فى العواطف، ينتهك القاعدة، يعيد تأكيد الأيديولوجيات، وفى النهاية، يخلق حقيقة جديدة، متخيلة، فى مكان محدد، خلال زمن محدد ومن خلال سلسلة من الأفعال المادية التى تتوالى وترتبط فيما بينها بالاتفاق مع نظام وإيقاع محدد، كل ذلك بقصد اتصالى وجمالى. كلية الأحداث، بما لديها من ترتيب(عرض، معقد أو مفكك، ترتيب أو لا لتسلسل زمنى وخطى، سببية أو صدفة، مجاورة أو تبعية، إيقاع بطئ لسريع) دائماً ستقدم ببداية ونهاية. بمعنى، العمل المسرحى، كحدث كلى وجشطالتي، بالقياس بأن إبداعاً واقعاً منفصلاً، يوجد فقط أثناء تحققه طالما يمنحه من يقدمونه ويتأملونه الحياة. عند الانتهاء، ينتهى نهائياً. الفن المسرحى ختامى، بعيداً عن حل الصراع أم لا على خشبة المسرح. إذا أخذناه على هذا المحمل وبالاتفاق مع فكرتنا عن العمل الدرامى "كفعل لأفعال"، سيفهم بشكل أفضل تلك القاعدة الضرورية "لوحة الحدث"، مثلما يدافع دائماً كتاب المسرح والنظرين فى كل العصور، بدءاً من أرسطو ومروراً بمجددنا المسرحى الكبير، لوبى دى بيجا.



سيفهم الآن بشكل أفضل أيضا تأكيدنا على أن العرض هو تعاقب من أزمنة المضارع"أو، الذى هو نفسه، "تعاقب لأحداث حاضرة". حدث، مكان وزمن متحدان بشكل صارم. الفضاء هو مكان لاحتمالات وتحديدات للحدث يجعل الحدث ممكنا جسديا ويضع، بالإضافة إلى ذلك، السياق والحالة التى يكتسب فيها حدث معنى، الحدث نفسه، بدوره، أيضا يخلق المكان، يعطيه معنى، يشكله ويعرفه. الزمن هو مرور حدث فى المكان. إذا اعتبرناه كحاضر، فليس أكثر من لحظة عابرة لحدث، المطلق هنا والآن. فى تسلسلهما الخطى أو المعتبر خطيا، هو المسافة المتخيلة بين حاضر زائل، ماضى ذهب ومستقبل يأتى. إنه بناء ذهنى نضع بواسطته ترتيبا لحوادث أو أحداث حياتنا، نمنحها معنى من التواصل، البقاء والأهمية.

من كل الأحداث الممكنة، أكثر ما أثار اهتمام المسرح تاريخيا، وربما أكثر ما يواصل إثارة لاهتمامنا، هى التى تخضع لشخصيات تتشابه مع الناس، يؤدون أفعالا ممكنة إنسانيا. من كل الأفعال الإنسانية الممكنة أكثر ما أثار اهتمام المسرح تاريخيا وربما لا يزال يواصل إثارة اهتمامنا هى تلك الأفعال التى ترتبط بالعلاقات بين الأفراد، بتفاعلات ممكنة بين أشخاص أو كائنات مشابهة لنا وبمشكلات وقلقل مشابهة لما لدينا: الحب، الجنس، الموت، الكذب، الألم، المعاناة، الجريمة، الانتقام، الكراهية، السخاء، الصداقة، المساعدة المتبادلة، الخوف، الحرب، عدم التواصل، الوحدة، الظلم، الدين، السلطة، المال، الجمال، الفوضى، الصراعات الجماعية والشخصية. كل أحداثنا لها صلة بشكل دائم تقريبا بالآخر والآخرين، لأننا كائنات اجتماعية وتابعة بشكل عميق. "مسرح الأنا"، "مسرح ذاتى

تماماً، هو تقريباً تعارض للمفاهيم. يتوقف أيضاً المونولوج الأكثر أنانية وحميمية عن ذلك حينما يقدم على المسرح، حينما يعرض على نظر وتفكير المتفرج.

تتأسس كل الأحداث الإنسانية المرتبطة بالتفاعل الاجتماعى (غالبية الأفعال المسرحية) على استخدام اللغة كوسيلة أو أداة لا غنى عنها لتحقيقها. تكون اللغة حاضرة فى كل فعل إنسانى، مباشر أو غير مباشر، بالقياس بأن كل حدث يفكر، يقال ويقيم بواسطة أفكار، قبل، أثناء وبعد التحقق. كل فعل إنسانى، مثل اللغة، هو فى الأساس "حوارى"، يقود نحو آخر. لذلك كله فإن المسرح هو كلمة فى فعل أو نشاط: كلمات الكاتب الأولى، كلمات الشخصيات وكلمات يقولها المتفرجون لأنفسهم أثناء وبعد المشاركة فى عرض. تأمل الأحداث الحقيقية التى تثير أفعالاً ذهنية، محفزات، أفكاراً وانفعالات، التى هى أيضاً حقيقية.

## ١- الحقيقة والواقعية فى المسرح

المسرح حدث فنى ملمحه الأساسى (والمختلف) هو العلاقة الخاصة التى يقيمها بين الحقيقة والخيال. فى المسرح يصبح الخيال حقيقة وتتحول الحقيقة إلى خيال. خيال حقيقى وحقيقة متخيلة يجبرنا المسرح، بسبب طبيعته الخاصة، على التفكير فى معنى الحقيقة والواقعية فى الفن.

نبدأ بتقديم مخطط شامل يسمح بوضع أساس وتماسك لأفكارنا. يتعلق الأمر بخلاصة ذات طبيعة وصفية عن طريقتنا لإدراك الحقيقة بمستوياتها المختلفة. ننتقل من بيانين ذى دلالة مشتركة عن جانب، أن المسرح، حدث حقيقى، أى، له وجود فيزيائى واجتماعى مادى يظهر فى مؤسسات، أعمال، تطبيقات ونصوص

قيمة أدبية أو مسرحية، ومن جانب آخر، أن المسرح هو تمثيل، مما يعنى، أن له صفة تقليدية، وهو ما يقتضى أخذ نوع ما من الحقيقة كمرجعية لما يعيد - تقديمه.

نبدأ بتقديم رسم بيانى(انظر الصفحة التالية).

نشرح هذا الرسم. الرمز الكبير العقدى يعنى التالى:

ح ك:حقيقة كلية.

ح م:حقيقة موضوعية.

ح م ح:حقيقة متجاوزة للحقيقة.

ح م:حقيقة متخيلة.

كما يمكن أن يرى، يتعلق الأمر بثلاثة مجموعات كبيرة متضمنة داخل مجموعة أخرى أكبر، نسميها الحقيقة الكلية (RT ح ك). بالنسبة إلى الحقيقة الكلية، وعليه، لنماذج الحقيقة الثلاثة التى نضمنها فيها، علينا تطبيق مبدأ عام:كل إدراك للحقيقة هو تأويل تقاس علاقتنا بالعالم دائماً بواسطة ما نفعله من بناء وتفسير للواقع.

كما يقول Jacques Ancet، "إننا لا نتواصل أبداً مع الأشياء كما هى، بل كما نبنيها"(١٩٩٩: ٨٩). لذلك، لا توجد حقيقة فريدة من نوعها وموحدة، مسبقة وخارجية، حيث أن حقيقة كتلك هى بناء معرفى موضوع اعتباراً من اللغة

والثقافة. هذا الفعل هو ما يمنح مخططنا معنى، حيث يحاول تفسير كيف نبني تلك الحقيقة ودرجة الاتساق والثقة التي نمنحها لكل مستوى من الحقيقة المبنية<sup>(٩٦)</sup>.

يمكن اعتبار كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة من الحقيقة مشكلا أو مبدعا لعالم خاص. هكذا، يمكننا قول أن كلية الحقائق الموضوعية ( RO ح م) تشكل أو تكون العالم الحقيقي (MR ع ح) الذي تعرفه وتبنيه كل ثقافة.

ومن جانبها فقد تشكلت كلية (RTR ح ك ح) من قبل جميع الحقائق أو التي اتخذت للنظر في البعض، حسب الأمور، كموجودات (RX ح مم) غير موجودة (R-x ح-غم) أو مختبرة (Rxp ح م م). يمكن أن تصيغ كل واحدة من هذه الحقائق الكلية الحقيقية عوالم خاصة أيضا، عوالم متجاوزة للحقيقة (MTR ع م ح)، رغم أنها، بوجه عام، تقدم تماسكاً أقل من (MR ع ح)، فهم بالفعل، أقل صياغة أو بنائية، فمرجعهم ليس مدركا ولا معروفا بطريقة مباشرة أو، إذا كان كذلك بكيفية ما، فهو أقل "اجتماعية"، أقل ببنية ذاتية وأكثر فردية، يتبع كثيرا، في الوقت نفسه، المجموعة التي تتحقق فيها كل واحدة من هذه الأشكال المعرفية المتجاوزة للحقيقة.

أخيرا، يمكن أن تشكل كلية الحقيقة الخيالية RI عوالم (ع خ) خيالية MI تتضمن عوالم خيالية مادية مبنية بحقائق متخيلة (ع م خ) Rfc أو غير متخيلة (ع-مغ) R-fc.

التعقيد الأكبر، كما يمكن أن يرى في الرسم البياني، يوجد في العوالم الحقيقية أو ع ح. MR نميز هنا الحقيقة المعروفة (ح مم) Rc والحقيقة الغير معروفة أو الغير معرفة (ح-غم) R-c

ونفرك داخل الحقيقة الغير معروفة بين الحقيقة التي يمكن معرفتها (ح ي م) Rce، والحقيقة التي لا يمكن معرفتها (ح ل ي م) R-ce نفهم من الحقيقة التي يمكن معرفتها أو المعلومة كل تلك الحقائق التي لا نعرفها اليوم، لكن يمكننا التوصل إلى معرفتها لأنها في متناول الإمكانيات البشرية. وعلى النقيض، تكون الحقائق التي لا يمكن معرفتها، حقائق بعيدة عن المتناول الإنساني، تلك التي لا يستطيع الإنسان أبدا التوصل إلى معرفتها. بالطبع هذه الحقيقة التي لا يمكن معرفتها ليست كذلك بالنسبة للبعض لأن العلم سيتوصل إلى معرفتها عاجلا أو آجلا. إثبات كيف كانت تعتبر الكثير من الحقائق التي نعرفها اليوم في عصور أخرى لا يمكن معرفتها (ولا يمكن تحقيقها)، يساعد الذين يفكرون هكذا. يغذى العلم والتكنولوجيا المعاصرين الأمل بأن كل شئ، أو تقريبا الكل، يمكن أن يصبح معروفا ومستخدما من قبل الإنسان، لكن هذا لا يتوقف عن كونه أكثر من فانتازيا. لا نستطيع وضع حدود مسبقة للمعرفة الإنسانية، لكننا نعرف أن معرفتنا محدودة، بل محدودة جدا، إذا قارناها برحابة الكون اللامحدودة، بقدر ما تصبح اكتشافاتنا وقدرتنا التكنولوجية بحق مدهشة وفاتنة.

(الحقائق المعروفة) Rc نوعان: حقائق مدركة (R p) وحقائق غير مدركة (R-p).  
نمنح هنا للإدراك قيمة حسية، متضمنا كل ما هو مرئي، سمعي وملموس (بواسطة اللمس، وبالتذوق أيضا، الشم أو الأحساس "الحركي" أو



الجسدى). يمكن ان يكون هذا الإدراك مباشرا (-dr) أو يتحقق من خلال الأحاسيس الجسدية-أو النصفية أو المتوسطة (md)، هذا يعنى، المتحققة بواسطة عمليات تكنولوجية وآلات تقنية (الألكترون المجهري، مجهرى النفق، التليسكوب، الرادار، أشعة أكس، الليزر، مستقبلات الموجات، الأقمار الصناعية، الروبوتات، إلخ)، التى توسع الحدود الحسية الأدمية. يشكل مجموع الحقائق المدركة (Rp) عالم الحس العام أو الحقيقة المؤثرة أو الفعلية، التى تمنحها أكبر درجات الموضوعية أو الوجود الأنطولوجى. الحقيقة الأخرى التى نسميها حقيقة غير مدركة (R-p)، هى حقيقة موضوعية (RO)، لكننا لا نضعها فى مستوى الموضوعية الحقيقية والحسية نفسه مع الحقيقة المدركة. علامات دخول الفاعل فى الإدراك، أو المشاهد فيما يشاهد، رغم أننا نعرف أن الإدراك الحواسى يكون أيضا محددًا مسبقًا من قبل ظروف الفاعل، وأن العالم المدرك كحقيقة موضوعية RO هو بالفعل عالم مصاغ ومبنى من جانب الفاعل. داخل هذه الحقيقة التى لا يمكن إدراكها أو R-p من خلال الحواس متضمنة الأفكار، الشاعر والصور الذهنية، أو، الحقيقة الداخلية أو الذاتية. نعتبرها "حقيقة حقيقية" أو RO، حيث إننا ندرجها فى المستوى الأول للحقيقة التى نميزها داخل تلك المجموعة الكبيرة التى نسميها حقيقة كلية. لن نتطرق إلى مناقشة مشكلة المرجع، أو، إذا كان لمحتوى تلك الأفكار، الشاعر أو الصور مرجع خارجى وليس ذاتيا فقط، حيث إن هذه المشكلة لا تعتمد على النشاط ذهنى أيضا، بل على العلاقة بين هذا النشاط والعالم الخارجى. مثل تلك، الأفكار، الشاعر والصور الذهنية حقائق موضوعية، بمعنى أنها وقائع فعلية تحدث حقيقة للفاعل. لكن عدم القدرة على موضعيتها، وعدم مشاهدتها بطريقة مباشرة من قبل الحواس،

بل من خلال تعبيراتها اللفوية، الجسدية أو العضوية<sup>(١٧)</sup>، يحدد، داخل العالم الحقيقى أو الفعلى، مستوى مختلفاً بوضوح عن مستوى الحقائق الحسية أو الحواسية.

يحدد السهم الآخر لرسمنا البيانى الحقائق الغير مدركة ذات الطبيعة العلمية، كالتى تتشكل بواسطة العمليات الرياضية، المنطق أو النظريات العلمية. هذه الحقائق ذهنية أو معرفية، كالتى تشكل العالم الذاتى المشار إليه سابقاً، لكنها تختلف بانفصالها عن الفاعل، بالقياس بأنها تتجه بالضرورة نحو مراجع خارجية أو نحو العالم الحقيقى الفعلى الذى تتجسد فيه تلك الحقائق الذهنية أو تتأكد. أنها حقائق موضوعية ومجردة، يبينها الفاعل، على عكس الحقائق الذاتية، التى تستطيع البقاء بالكامل محبوسة فى باطن الفاعل، رغم إنها تستطيع أيضاً الظهور والانتقال بينيا. بالنسبة إلى الحقائق العلمية ذات الصفة المجردة نميزها عن الحقائق المدركة من خلال وسائل تكنولوجية، لأن لها طبيعة أكثر مادية ومشاهدة أو محسوسة بطريقة مباشرة.

لدينا، لذلك، عالم حقيقى مصاغ أو مبنى بـ RO ذو مستوى مختلف، لكننا نمنحه، بوجه عام، قيمة لحقيقة فعلية أو واقع حقيقى. هذا العالم الحقيقى أو MR أساسى فى المناقشة التى تعيننا، أو، الخاصة بتحديد العلاقات بين المسرح والحقيقة ولذلك، بأى معنى نتحدث عن الواقعية فى المسرح. إذا لم نوضح إلى أى عالم ينتمى المرجع للعلامات المستخدمة فى المسرح (اللفظى أم الغير لفظى) سيكون من الصعب علينا حل مستوى الحقيقة المقلدة، البرجماتية، الدالة والظاهرة التى يمكن أن تتضمنها كل علامة أو فكرة، أو، ما هى العلاقات المركبة

التي تقيمها العلامات المسرحية بين الحقيقة والخيال.

لكننا لا نحدد حقيقة هذا العالم الحقيقي بحق أو . MR أيضا علينا أن نضع في اعتبارنا الحقائق التي تشكل عوالم أخرى، أو، العوالم المتجاوزة والخيالية. نطلق حقيقة متجاوزة، بدون عمل تفرقة الآن أكثر دقة لأنها غير ضرورية، على ما نستطيع تسميتها أيضا "بأعلى من الحقيقة"، تفوق الحقيقة، أو أيضا "خارقة للطبيعة"، "ميتافيزيقية"، "متجاوزة للعقل"، "متجاوزة للمنطق" أو "استعلائية". إنها الحقيقة المستترة لكل النظريات الباطنية، الروحانية، الكيميائية والقبلانية، بغض النظر عن حقيقة دجالين وسحرة الثقافات المختصة بالأرواح و"البدائية"، عالم أسطوري، مقدس وخائف من الآلهة، أبطال وشياطين من كل الديانات، العالم المجهول الآخر(لما وراء الموت وما وراء العالم المحسوس)العالم المرغوب والخائف من كل الخرافات، إلخ. وأيضا العالم الأفلاطوني للأفكار المطلقة ولكل المثاليات الميتافيزيقية التي تتبعها، الحقيقة اللاشعورية والمستترة لتحليل النفس والأنماط المثالية، الحقيقة المتلاشية للأحلام أو الحقيقة المجربة والحسية في حالات غير عادية من الوعي. نجد أنفسنا أمام مستوى من الحقيقة لا يستطيع أن يكون مؤكدا بالطريقة نفسها التي يمكن أن يؤكد بها (MRالعالم الحقيقي) في المستوى الأول، حيث انه يعتمد بخاصة على تصرف وخبرة الفاعل عند منحه لدرجة من الحقيقة كبيرة أو صغيرة. تعتبر التجريبية، العقلانية، الآلى أو المادى، مثل كل نوع من اللاإرادية، تجاوز للحقيقة على أنها عدم واقعية، وهم، خداع، شبحية، خرافة أو جهل، أو، كعالم غير موجود، مخلوق ببساطة من الخيال أو العقل البشرى. الجدل الأساسى هو أن تلك الحقيقة لا تستطيع أن تكون مدركة

بالحواس ولا ظاهرة بوسائل عقلانية أو علمية، ولذلك، يكون تأكيد وجودها ليس أكثر من مجرد نموذج على اللا معقولة. فيشبهون هذه RTR بـ RI أو الحقيقة الخيالية بنقاء. ويفكرون إذا كان لهذه الحقيقة منفعة أو قيمة حقيقية، فسيكتشفها العلم، ليحررنا، كما حدث على مدى التاريخ، من اللا معقولة، الخرافة والجهل الخاص بالتفكير البدائي. واليوم بالرغم من ذلك، فإن لهذه العقلانية الراديكالية أساساً علمياً يكتشف العلم كمية كبيرة من الظواهر التي لا يستطيع وضع أي تفسير حولها. لكن، إزاء صعوبة وضع حدود دقيقة بين الحقيقة والفانتازيا، تميل الغالبية إلى الرفض لكل معقولة\_على أنها غير معقولة، أي افتراض عن "الحقيقة الغير حقيقية"، سيقول إنها خارقة للطبيعة أو ببساطة غير معروفة. ليس بسبب الخوف من المجهول فقط، بل بسبب الخوف من أن يتزعزع العالم المألوف والمعروف ويتوقف عن كونه عالماً كاملاً، ثابتاً ومؤكداً، مثبتاً بحواسنا أو بالعلم، الذي تتأسس مكانته، بخاصة، على الانجازات التكنولوجية التي نستطيع جميعنا التحقق منها كل يوم في واقعنا الأكثر إلحاحاً. بالرغم من ذلك، فإن الحضور للمتجاوز أسفل العديد من الأشكال والعقائد، اللاشعورية في جزء كبير، هو حدث لا جدال فيه على الإطلاق، لا يكفي رفضه حتى يتوقف عن أن يهمننا، يزعجنا ويوقظ أكثر الرغبات والمخاوف الغير متوقعة. وهذا يحدث، ليس لأننا نعتبره حقيقة خيالية ببساطة، بل لأننا نمنحه فقط مستوى مختلف من الحقيقة عن الفانتازيا أو الخيال.

أراد فرويد أن يجد تفسيراً علمياً لهذه الرغبات المتجاوزة للحقيقة وللأشكال التي تبنتها تلك الرغبة من خلال الحلم والمرض الذهني أو النفسى. فى العمق،



أعتبر أيضا اللاوعى كحقيقة "غير حقيقية"، بمعنى أنه كان بناءً خيالياً للفاعل الذى لم يكن على اتفاق مع حقيقة العالم المؤثر أو الفعلى. التحليل النفسى الفرويدى هو صيغة توفيقية من العقلانية تريد تفسير الحقيقة المتجاوزة (التي لا يمكن إدراكها، المستترة فى اللاوعى) للفاعل كشئ خطأ (اللاوعى ليس له مراجع حقيقية فى العالم الحقيقى، أنه بناءً شبحى للفاعل، بالرغم من إنه يوضع حول تجارب حقيقية)، فى الوقت نفسه الذى يمنح فيه عالم اللاوعى وجود حقيقى، حيث أنه يفسح المجال إلى المرض النفسى. يعتمد منهجه العلاجى على تقديم ما هو غير واقعى إلى الواقع (الذهاب مما هو مانيفستو إلى ما هو ظاهر، مما هو غير معقول إلى ما هو معقول)، لأنه لا يعتقد ان عالم اللاوعى ذلك ليس له منفعة فى حد ذاته، حيث أنه ليس له أى أساس فى الحقيقة الخارجية أو بعيدا عن الفاعل. اللاوعى هو نوع من التفكير الغير عقلانى، سحرى أو بدائى، موجه من قبل "مبدأ اللذة"، أو، أنه لا يتقبل "مبدأ الحقيقة". الحقيقة الوحيدة الحقيقية، فى نهاية الأمر، بالنسبة لفرويد، هى الواقع الحقيقى. أفترض التحليل النفسى أحد المجهودات الأكثر حمية وهوسا لإضفاء الطابع العقلانى على تلك "الحقيقة المتجاوزة الذاتية". هدفه علاجى، أكثر من تفسير لمعنى وطبيعة تلك الحقيقة المتجاوزة، ما يفعله هو إقناع الفاعل بصفته الغير حقيقية والغير عقلانية. لم ينل العالم المكتشف من قبل فرويد، بقوانينه وعمله، بالرغم من ذلك، وبالرغم من جهوده، القبول بالكامل كحقيقى أو علمى (لا توجد إمكانية لتفنيد هذا)، ولم يتجراً التحليل النفسى أيضا على قبول أو أن يأخذ "بجدية" تلك الحقيقة المتجاوزة (الأحلام، التجارب، الخبرات الغريبة على الفاعل، الأساس الموضوعى للشهوات والرغبات، إلخ). الجدل بين فرويد/يونج واضح جدا فى هذا



RTR لها علاقة وثيقة بالفن والأدب، ليس فقط في أساسهما، بل في شكل ومحتوى الكثير من أعمالهما. سيكفى ذكر الأهمية التي منحتها السيريالية للأحلام، للاوعى وللحالات الغير عادية للوعى. ومن كل هذا تغذى ابتداء من الطليعية، الفن، الأدب والمسرح المعاصر. ما نسميه حالات متغيرة أو غير عادية للوعى<sup>(٩٩)</sup> لها أهمية خاصة في الفن والمسرح الحالى بمعنىين: ١) كموضوع متكرر للأعمال، مقدما دائما تقريبا اعتبارا من الشخصيات "الغير عادية"، الإشكالية، المريضة، المجنونة، اليوتوبية، إلخ، ٢) كمنهج "للإلهام" أو مصدرا للكتابة والإبداع. كل الأدب المعاصر مخترقا من قبل شخصيات "غريبة" وتجارب غير عادية للوعى التي تمجد وتثى على الجنون(منذ ثريانتس وحتى أرتاود) أو من الغير معقولة والأحلام(السيريالية)، الانتقال والوصف لتجارب من الهلاوس بقليل أو كثير(منذ الرمزية وحتى الآن)، البحث عن غيبوبة وتجارب عن "حقيقة أخرى"(جروتوفيسكى والطليعيين، على سبيل المثال)، إلخ. الأنثروبولوجيا، تقرينا من الفهم والتقبل لثقافات أخرى، تخلق أزمة النعرة العرقية الغربية و لقد ساعدت بمقياس أكبر على إعادة تقييم كل هذا العالم المتصل ب RTR، جزء لا ينكر من الحقيقة الكلية التي تتأسس عليها ثقافتنا، بعيد عن مستوى الحقيقة أو الاتساق الذي نمحه للعالم التي تظهر فيه تلك الحقيقة المتجاوزة. في المسرح نجد أنفسنا في كثير من الأحيان مع الحضور لتلك الحقيقة الأخرى، فنجد أنفسنا مجبرين على تسميتها بأساليب كثيرة. ولقد ساهم العلم أيضا في إضفاء معنى على هذه الحقيقة المستترة أو الغير مرئية، لكن المختبرة أو المحسوسة،

حول التي لا نستطيع تأكيد ولا إنكار وجودها الحقيقي أحيانا، حيث إننا نثق في بعض الأحيان بها بشكل مطلق وأحيانا أخرى نضطرب ونفترق في الشك وبالقدر نفسه تقدم لنا بواسطة أوهام ضبابية من خلال دلائل مثبتة يستحيل إنكارها. على سبيل المثال، عندما تصدى Francisco Gutierrez Carbajo لتحليل مسرح ألفونسو باييخو، وجد نفسه في حاجة إلى التحدث عن "واقع ظاهر الوجود، واقع محاكى، واقع فرعي" ليشير إلى تلك الحقيقة الأخرى الشديدة الحضور في أعمال هذا الكاتب. كما يقول:

لا تظهر الحقيقة وجها واحدا فقط، رغم أنها تبدو كذلك عند النظرة الأولى، الوجه الذي تظهره يكون في الوقت نفسه متضمنا ومفسرا للمعكس. ( . . . ) الحقيقة شكل متعدد الأسطح بطريقة رهيبة، والواقعية المهيمنة تظهر لك السطح فقط. تفسر لك، لكنها لا تضمنك (٢٠٠١ : ١٩).

أن الحقيقة متعددة الأسطح يعنى أنها شئ آخر وأكثر تعقيدا، إنها ما يعرفه الحس العام كحقيقة عادية أو حقيقة واقعية. واقعية محدودة لعرض هذه الحقيقة تكون محددة قليلة المنفعة في المسرح. على النقيض، يفتح مفهوم للعالم مؤسس على "تعددية ما هو حقيقى"، أبواب المسرح على عوالم فنية ذات معنى وعمق أكبر بكثير، كما يظهر لنا مسرح ألفونسو باييخو: "ليس أنه يريد أخفاء الحقيقة بل معرفة أنها جماعية ومتعددة الأسطح، إن الشخصيات التي تسكنها متنوعة أيضا وأننا نستطيع فقط اكتشاف تعددية من الأصوات ومجموعة من الإشارات" (Gutierrez Carbajo 2001 : 56).

من أجل فهم أفضل لهذه الحقيقة المتجاوزة وعلاقتها بالمستوى الثالث من الحقيقة، RI أو الحقيقة الخيالية، سيكون من المناسب توضيح جذورها بشكل أفضل، الذى هو ليس شئ آخر غير الخاص بالتلقى الخاص الإنسانى وبطبيعته المحددة والمبنية مسبقا. لقد ذكرنا أننا لا نرتبط بالحقيقة نفسها، بل بالصور والعروض المبنية والمتعلمة من خلال اللغة. عند انتباها للصفة البينية والمحددة مسبقا لإدراكنا، نكون على وعى بأن شيئاً من الحقيقة يهرب، بأنه يوجد هناك شئ لا نستطيع حبسه فى صور وكلمات. هذا الشعور بوجود شئ فى الحقيقة يهرب منا، أنه يقاوم تعلمنا وفهمنا، لكننا نستطيع الوصول إلى "أن نشعر" أو "نشعر مسبقاً" به، هو أصل كل نوع من أنواع ردود الأفعال، منذ الواقعية المعرفية حتى المعتقدات الأكثر عدم معقولية وعدم دقة، من التجارب الروحانية أو الشعرية حتى الشك الأكثر راديكالية والرفض لكل نوع من الوهم الذاتى. يجد الفن حل مرضياً (مرضياً نسبياً) بتقديم مخرج للانجذاب، التردد والشك الذى يحدثه بنا وعى تلك الحقيقة الأخرى. إذا كانت الحقيقة شيئاً آخر وأستطيع الشعور بذلك الشئ الآخر، لا أن أتخيله فقط، فإن الحقيقة المتجاوزة تكون مصدراً لتجربة جمالية غير عادية تحدث متعة جديدة: الشعور بما هو حقيقى. الاعتقاد فى تلك الحقيقة المتجاوزة يمكن ان يعنى، ليس مهرياً، بل تعطش للحقيقة، للاتصال الأكثر واقعية ومباشرة مع حقيقة العالم، التى تهرب منا.

شئ يخرجنى من روتينى الذهنى-يدفعنى، بالمعنى الأساسى للمصطلح. الحقيقة؟ لا. انتهى بتكوين خبرة- مهما كانت ضئيلة- عما سأسميه حقيقى. التفرقة التى تبدو لى أساسية إذا رغبت فى تجنب السقوط فى ارتباك

مزدوج: الخاصة بالواقعية التي تتصنع تقديم العالم لنا كما هو، بينما الشئ الوحيد الذي قدمه عنه هو صورة- تشكيل مشفر(سأسميه "حقيقة")- الخاص بالشكلية التي تشجب المكون اللفظي لكل حقيقة وعليه، الوهم الواقعي، الذي ليس كالآدب والشعر بل كعمل عن وحول اللغة بلا أية غاية إلا هو نفسه. لذلك، فإن الواقع هو هذا الوصف للعالم الذي يسكنه كل إنسان منذ ميلاده من خلال اللغة التي يتحدثها، سيكون ما هو حقيقى هو ما يفرقه: اقتحام ما هو غريب فى التنظيم الجيد للوجود. غريب خاص جدا، بالرغم من ذلك، بدلا من أن يجعلنى أهرب من العالم الذى يحيط بى، يجعلنى أراه فجأة وكأنها أول مرة. يوضح Clement Rosset أن اختلال عفيف، أخفاق، كسر محبب، يمكن أن يضع من يعانى فى مواجهة ما كان موجودا هناك بالرغم من أنه لم يره: يصبح المزيد من تفاهة ما هو يومى حاضرا فجأة بأساسه التافه. يمكن أن تقود تجربة من عدم التوافق بطريقة أقل إيلاما، وأكثر إبهاجا، الفن، الأدب والشعر، على وجه الخصوص ((100) (91: Ancet1999

عند الحديث عن هذه التجربة للحقيقة المتجاوزة فتحن نفتح الباب لتفسير ما سمى تجاوز اليومية، عدم الاستقلالية وتجاوز العقلانية، تعتبر وسائل وتأثيرات للغة الأدبية أو الشعرية ابتداء من الشكلية الروسية. نلخص قائلين إن الفن يهتم ليس بالحقيقة الحقيقية، بل بما هو حقيقى، المفهوم على أنه تجربة أو اتصال مباشر مع ذلك الذى تذكره أو تجعله اللغة العادية والإدراك المألوف، بسبب طبيعتها الخاصة وغائيتها، مستحيلا. كيف نبني طريقا بين هذين الإدراكين سيكون المادة الخاصة بالفن، هناك حيث يجب أن يعمل الفنان بطريقة خاصة.

يتبقى لنا توضيح المستوى الثالث من الحقيقة التي أسميناها حقيقة خيالية ( RI) المرتبطة بحميمية شديدة مع الأدب، الفن والمسرح. باختلاف عن المستويين السابقين، ينتج الخيال حقائق لا تحتاج لأن تكون مشيرة إلى حقيقة خارجية أو منفصلة عن الفاعل. الحقيقة الخيالية توجد فقط كبناء ذهني، بعيدا عن محتواها المرجعي. لذلك، فهي ذاتية دائما. بالرغم من ذلك، يمكننا موضعة تلك الحقيقة الذهنية أو الخيالية من خلال اللغة و/أو بواسطة عملية من إضفاء الطابع الموضوعي، إضفاء الطابع المادي أو التمثيل المادي. هكذا، فإن قصة هي الترجمة أو البناء لحقيقة خيالية من خلال الكلمة، الشئ نفسه يمكن أن تكونه قصيدة أو مشهد مسرحي. نستطيع أيضا موضعة حقيقة خيالية بواسطة لوحة، جزء من لحن أو فيلم. ما يهمنا هو أن نبرز الآن الأصل الذهني والخيالي لهذه الحقائق. يعمل الخيال حول البيانات والتجارب الحقيقية المعاشة من قبل الفاعل لا يغير طبيعة هذه الحقيقة الخيالية. نسميها خيالية بمعنى أرحب، حيث أننا لا نحددها بالعروض الأيقونية والبصرية، بل بأي عرض ذهني ذي طبيعة حسية(صوتي، ملموس، عن طريق الشم، واضح، إلخ). نستطيع التحدث، في هذا المعنى، أيضا عن التفكير الخيالي. المهم هو أن يكون وعي الفاعل-والمتلقي للإنتاج الخيالي أيضا- ذا طبيعة ذاتية وذهنية لهذه الحقيقة المختلقة والمبنية، أو، ألا تتظاهر بإعلان صحتها أو إثباتها بعلاقتها مع الحقيقة الحقيقية، بل إنها تبنى بعيدا عن الحقيقة الموضوعية. نستطيع أن نقول إنها حقيقة في ذاتها ذاتية المرجعية أو مكتفية ذاتيا.



RI لها نموذجان: المتخيل ( Rfc)والغير متخيل ( R-fc).تضيف الحقيقة الخيالية المتخيلة عنصراً على الصفة الخيالية لهذه الحقيقة: التقديم بطريقة واعية ومتعمدة كأنها غير حقيقية، كحقيقة منفصلة عن الواقع الحقيقي باتفاق وقرار من الفاعل المنتج أو المبدع لتلك الحقيقة الخيالية. لن يكون الخيال خيالا إذا لم يتقبل على هذا النحو<sup>(١٠١)</sup>. يقتضى هذا أسلوب لبناء ونقل تلك الحقيقة الخيالية المختلفة عن الحقيقة الخيالية الغير متخيلة. فى هذه الحالة، رغم معرفة أن الحقيقة خيالية، لا تقدم لنا كمنفصلة كلية عن الحقيقة الواقعية، حيث أنها ترتبط بتجربة الفاعل. هكذا، قصيدة هى حقيقة خيالية، لكن الفاعل لا يبنيا حتى نعيشها كخيال، بل ببساطة كحقيقة خيالية. نقول ان الحقيقة الخيالية الغير متخيلة لا تحدد انفصلاً قصدياً مع عالم الحقائق الأخرى(عالم RO وعالم RTR)، بل أنها تترك مكاناً للاتصال الحقيقي مع هذه العوالم الأخرى الحقيقية حتى ينقلها الفاعل أو يعيد ملئها بتجربته الشخصية. لا تتوقف عن كونها حقيقة خيالية، لا يدعى تحويلها إلى حقيقة واقعية، ولا حتى متجاوزة، لا يتظاهر بكونه شيئاً آخر، لكنه، فى الوقت نفسه، يعرض شيئاً ليس متخيلاً، بمعنى أنه يمكن أن تكون معاشة ومجرية حقيقة من قبل الفاعل، كما فى حالة الشعر<sup>(١٠٢)</sup>.

يمكن أن تبنى الحقيقة المتخيلة أنواعاً مختلفة من العوالم، عوالم ممكنة أو عوالم مستحيلة من خلال وجهة نظر الحقيقة الفعلية(عوالم حقيقية) أو عوالم محتملة أو غير محتملة من خلال وجهة نظر تماسكها أو صلابتها الداخلية(عوالم خيالية). ننشأ هنا علاقة بين الخيال والحقيقة، ليس لإلغاء

الصفة الخيالية لـ RI، بل لأن كل RI لها بالضرورة محتوى حقيقى يضعنا، بطريقة لا مفر منها، بكونه مبنيا من صفته الخيالية الخاصة، على اتصال بعوالم حقيقية ( MR أو MTR). حقيقة تكون خيالية ليس بسبب كونها حقيقية بالمعنى نفسه الذى تكونه الحقائق الفعلية للعالم الأول أو العالم الحقيقى، حيث إن هذا المستوى من الحقيقة المختلف يعرف بالضبط بالتعارض مع MR.

يوجد قطبان داخل هذه المرجعية للعالم الحقيقى الذى يتضمنه الخيال بالضرورة: القطب الواقعى والقطب الفانتازى. الواقعى يشدد على التشابه أو القرب للخيال مع العالم الحقيقى، القطب الفانتازى ينفصل عن القوانين والمحتويات لذلك العالم الحقيقى. تبنى العوالم المتخيلة الواقعية بالاتفاق مع احتمالياتها للوجود فى العالم الحقيقى، تحدد العوالم المتخيلة الفانتازية الاستحالة للوجود فى العالم الحقيقى المعروف. بالرغم من ذلك، العوالم المتخيلة الواقعية مثل الفانتازية لا تتوقف أبدا عن كونها خيالية ومتخيلة، وهو السبب فى أنها لن تكون أبدا نسخاً أو استتساخاً من العالم الحقيقى، بعيدا عن أن البعض والبعض الآخر يختبر صلابة أو أسس العالم الحقيقى، كما يحدث على وجه الخصوص فى الأدب الفانتازى.

نقول، حتى تنهى شرح رسمنا البيانى، إن هذه العوالم الثلاثة، العالم ١ أو MR، العالم ٢ أو MTR، والعالم ٣ أو MI، تشكل العالم الكلى أو MT، لكنها تحافظ على علاقات وثيقة بين بعضها البعض، معتمدة على الأسلوب الخاص للعلاقة التى تبنيها الذوات والثقافات. الانفصال، فيما عدا إلى ذوات شديدة التعقل أو صارمة، ليس كليا أبدا. من جانب آخر، ينتج التطور التاريخى باستمرار

تغيرات وتعديلات، يمحو حدود ويعيد تعريفها<sup>(١٠٣)</sup> علاوة على ذلك، تكتشف المعرفة الموضوعية حقائق جديدة أو أساليب جديدة من التفسير للحقيقة، أيضا لا يجب، اعتبارا من عمليات أخرى كثيرة من بينها، رمزية، ثقافية ونفسية، أن نخط من قدر تأثير الفن، الأدب والمسرح. تنتج هكذا وصلات ومعايير من حقيقة إلى أخرى، تجبرنا على إعادة وضع بنية معرفية ثابتة. لقد ميزت الثقافة الغربية، تحديدا، بالقطع الدائم للحدود المبنية للحقيقة، بخاصة ابتداءً من النهضة وبأسلوب أكثر تعجلا منذ القرن الثامن عشر. كنتيجة تغير مكان وأهمية، داخل الحقيقة الكلية، الدين، الفن، العلم، على مدى هذه القرون، حيث أجبر كل اكتشاف جديد أو تقدم معرفي على إعادة وضع بنية لتلك الحقيقة الكلية، بمستوياتها المتنوعة عن الحقيقة، التي يتأسس عليها أي مجتمع. نستطيع أن نؤكد إن كل مجتمع يحتاج لتعريف هذه المستويات الثلاثة من الحقيقة المحددة ويحتاج بالإضافة إلى ذلك إلى وضع مكانة لها، أنه شرط أساسي لأي تفاعل اجتماعي التشارك باتفاقية صغيرة عن الطبيعة والحدود الرمزية للحقيقة. يضطلع كل فرد، بدوره، بأسلوب شخصي بتلك الحدود، يستطيع أيضا إقامة مكانته الخاصة الدالة. وعليه، بالنسبة للبعض (متضمنة أفلاطونية وهيغيلية) يمكن أن تشغل الحقيقة الغير مرئية أو المتجاوزة للحس التي يفرضها الدين وتعتبر موجودة فعلا، المكان الأكثر أهمية باعتبارها المصدر أو الأصل لكل ما هو حقيقي معلن أو مرئي. بالنسبة لعالم الكم فما هو معروف شديد الأهمية مثل ما لا نزال نجهله عن حقيقة الكون. بالنسبة لشاعر، يمكن أن تكون الحدسيات أو التجارب لحقيقة مستترة أو حسية أكثر أهمية من الإدراكات المباشرة. بالاتفاق مع الحالة الشخصية، المصالح الخاصة، التجربة أو الرغبات الغير مرضية،

يختار كل فرد من الحقيقة الكلية ذلك الذى يهيمه حقيقة أو يشغله، منحيا جانبا أجزاء كاملة أو عوالم كاملة لا يمكن إدراكها لأى سبب من الأسباب، من عدم القدرة حتى فقدان الاهتمام، بالكيفية نفسها يستطيع فرد آخر تركيز انتباهه وفضوله على مجالات للحقيقة مختلفة تماما عن أذواق الغالبية. فى النهاية، يدرك كل فرد، داخل الحدود التى يفرضها المجتمع والمجموعات المنتمية، ويصنف حقيقة هذه العوالم الثلاثة (MR- MTR ? MI) بطريقته، لأن الأكثر أهمية ليس مستوى الحقيقة التى تمنحها لكل عالم بقدر المعنى الذى تمنحه كل حقيقة مادية<sup>(١٠٤)</sup>. تنشئ هكذا تبادلات وأبعاد بؤرية للاهتمام تستطيع أن تتغير على مدى الحياة وأيضا تبعا للسياقات التى يوجد فيها الفرد. لقد فهم الإنسان المعاصر أن الحقيقة معقدة، أن ما هو واقعى حقيقة لا يتلاءم دائما مع الخاص أو المهم، أن المتعة والسعادة لا يتكونان فقط من تشكيل أو تحديد الأفعال والتوقعات للعالم الذى يمكن إدراكه أو الحس العام، أن جزءاً كبيراً من الدوافع الحيوية الأكثر عمقا لا تستطيع أن تكون مشبعة بالتناسب مع تلك الحقيقة الوحيدة، إلخ. أيضا يتحامل، من جانب آخر، على الخرافة أو الخداع، على الهذيان أو فقدان المعنى للحقيقة المؤثرة. يزيد العلم، بالإضافة إلى ذلك، كل يوم شعور زائل بالحقيقة كيقين مطلق، يحرره من جانب من الحدود الضيقة للعقل والحس العام (من المعرفية والواقعية الساذجة للمعانى والدلائل المباشرة)، لكن من جانب آخر يفرقه فى الشك والخوف من أن يصبح العالم لاشعورى أو فوضوى. المسرح، كما قلنا بالفعل، يولد ليكسر الحدود الصارمة التى يحاول النظام الاجتماعى بها تشكيل الحقيقة الكلية (ليجعل الاهتزازات أقل اضطرابا حول صفة الحقيقة) أو، على النقيض، للتأكيد على نظام ذى علاقة هرمية بين العوالم

## الثلاثة المحددة.

تكون هذه العوالم الثلاثة فى تفاعل دائم. نستطيع تخيل خمسة أساليب من العلاقة:

(١) الانفصال، التفرقة، إقامة المراتب للحدود: إنه الأسلوب المفضل للعقل والحس العام، حيث إنه يؤكد النظام والاستقرار الرمزي للحقيقة حول الوضوح المباشر.

(٢) الاتصال، الاقتراب، النفاذية أو التوزيع للحدود: إنه الأسلوب المفضل للأشكال الذاتية للتفكير. يقيم الفاعل مناطق من الانتقال والتحويل بين الثلاثة مستويات من الحقيقة، مستجيبة إلى الحاجة للتجربة، لاختبار الحقيقة الكلية والشعور بترابطها مع كل الموجود.

(٣) تقاطع، إقامة مناطق وهيئات عامة، تماثلات، اشتراكات: تحافظ على التفرقة لكنها تؤكد على ما هو مطابق أو مشابه. أنه أسلوب كل العقائد الغير حاسمة، التى تتقبل فيها الحقيقة المعرفية، وتمنح الحقائق الأخرى حالة رمزية مشابهة.

(٤) انصهار، غير مبهم، خلط أو ارتباك: هنا نستطيع إيجاد تنوع كبير للأشكال أو أساليب العلاقة بين هذه العوالم الثلاثة، من الجنون، الذى تختلط فيه المستويات الثلاثة من الحقيقة، مانحا الخيال صلاحية، عدم تمييز، حتى الدين أو السحر حيث النظام المستتر للحقيقة الغير مرئية هو المبدأ الرئيس



والدعامة لكل موجود، أو الأحلام، التي لا تستطيع فيها أيضاً إنشاء انفصال حاسم بين الفانتازيا والحقيقة.

(٥) تبادل، نقل، إبدال: هو أسلوب الفن، الأدب والمسرح، الذي يمكن أن تتحول فيه حقيقة من النوع (١) (RO) إلى النوع (٢) (RTR) أو إلى النوع (٣) (RI) وبالعكس، بكل التركيبات الممكنة.

كما يمكن طرحه، ليست الحقيقة الكلية أو RT، بمستوياتها المختلفة، ترتيب ومكانة رمزية، شئ معطى، مصنوع، تام، بل إنها تخلق، تبني وتدعم باستمرار وبشكل أساسى من خلال، اللغة والمؤسسات الاجتماعية. تؤكد كل ثقافة، من خلال اللغة والمؤسسات بخاصة على تفرقة أساسية: ما هو حقيقى فعلا أو "واقعى حقيقة" لما هو ليس كذلك. بما انه ليس من السهل التفرقة أو التأكيد على درجة أو مستوى الحقيقة لجزء كبير من الأحداث والحقائق لهذا العالم (من خلال أفكار وغايات الآخرين، حتى الأساس أو الحقيقة النهائية للمادة والطاقة) تكون صعوبة بناء معيار موضوعى وحاسم لما نفهم من الحقيقة، إجمالاً، هى البناء والمحافظة على نظام رمزى واجتماعى عام يقتضى الوجود لأجهزة أو وسائل خاصة ليؤكد اتفاقاً أو موافقة أساسية لحدود الحقيقة. فى الحقيقة، منذ ولدنا، ونبدأ بالأسرة، فإن المجتمع يمارس "ضغطاً" على الفرد حتى يتعلم أن يدرك، يميز ويمنح حقيقة إلى العالم بأسلوب مشابه لكيف أن كل أعضاء الثقافة نفسها يكونون بحاجة ومجبرين على فعلها. يوجد تنوع كبير لآليات ومؤسسات تستخدم لتشكيل ذلك النظام الرمزى العام والحفاظ عليه: العام: مدرسة، قوانين، سياسة، دين، وسائل اتصالية، إلخ. (ما أسمته البنائية الماركسية "أجهزة

أيدولوجية")، والفن أيضا، الأدب والمسرح. فى هذا المعنى، يستطيع المسرح أنجاز وظيفة من المقاومة والشجب إزاء أى فرض لنظام رمزى يبنى، من خلال أجهزة قوية للقهر(كالتلفزيون أو الدعاية) حقيقة "خاطئة"، مثيرة، بواسطة التشغيل للحقيقة الاجتماعية والإنسانية الخاصة<sup>(١٠٥)</sup>.

إذا طبقنا المخطط التصورى المقترح على دراسة المسرح نستطيع بواسطة هذا الرسم البيانى، الخاص بتعددية حقائق وعوالم، أن نورد سلسلة من الافتراضات أو الاقتراحات:

١- المسرح حقيقة حقيقية يقدم لنا العالم التمثيلى على أنه حقيقة مكانية-زمانية مدركة بطريقة مباشرة.

٢- المسرح نشاط حقيقى يتحقق الممارسة التمثيلية من قبل أشخاص العالم الحقيقى.

٣- المسرح أيضا حقيقة خيالية متخيلة: الحقيقة التمثيلية والأشخاص الذين يمثلون فيه هم إضفاء للمادية أو التجسيد لعالم ولأشخاص خيالية ومتخيلة.

٤- يبنى المسرح بعلامات لفظية وغير لفظية حقيقية يمكن إدراكها بطريقة مباشرة: أصوات، تعبيرات، إيماءات، ألوان، أضواء، أشياء، أحجام، ضوضاء، حركات.

٥- لكل علامة مسرحية مرجع متخيل يمكن أن يكون بدوره حقيقى متجاوز للحقيقة أو خيالى.

٦- المتفرج هو المتلقى لحقائق مدركة تكون، فى الوقت نفسه، متخيلة. ولا بد من أجل بناء المراجع المتخيلة للعلامات المسرحية الحقيقية أن تشير إلى عالم حقيقى، عالم متجاوز للحقيقة أو عالم خيالى، لكن هذا لا يغير الصفة المتخيلة أساسا لعلامات ومراجع العرض المسرحى.

٧- يمكن أن يبنى المسرح حقيقة متخيلة واقعية، حقيقة متخيلة فانتازية، أو يمزج بين الاثنين، هذا يعنى، الحقائق والعوالم الممكنة مثل الغير ممكنة(تبعا للعالم الحقيقى). تكون حقيقية أو فانتازية، ممكنة أو غير ممكنة، دائما ستكون حقائق وعوالم ذات طبيعة متخيلة بهيئة الواقع الحقيقى.

٨- تفرض الصفة الحقيقية بالضرورة والمدرسة للمسرح تحديدا ماديا وزمنيا على الخيال المتخيل. عند كونها بالإضافة إلى ذلك، نشاط محقق من قبل كائنات إنسانية، تنتج انتقال مباشراً للخيال إلى العالم الحقيقى. الواقع الحقيقى وليس المتخيل تكون دائما حاضرة فى المسرح كمرجع مباشر أو مدرك بطريقة مباشرة (الفضاء المعماري الحقيقى، جسد الممثلين، الأفعال المادية، العلامات المسرحية)، مرجع لابد وأن يمضى ليبنى عليه أو به، المرجع المتخيل. والمرجع المتخيل، بدوره، يبنى بالتشابه أو بالتناقض مع مراجع العالم الحقيقى<sup>(١٠٦)</sup>، وهو ما يقتضى انتقالاً متزامناً للخيال إلى العالم الحقيقى من جانب المتفرج.

٩- التأثيرات (محفزات، عواطف وأفكار) التى يحدثها المسرح فى المتفرج هى حقائق لا يمكن إدراكها وخيالية ذات طبيعة ذاتية. الإظهار الحقيقى لهذه التأثيرات، بالرغم من ذلك، أجل يمكن أن يكون مدركا، محللا ومقيما موضوعيا.

١٠- يبنى المسرح بطريقة خيالية بواسطة اللغة الشفهية أو اللفظية. اللغة فى المسرح حقيقة حقيقية(نص مكتوب) يمكن أن تفسح المجال إلى حقيقة أخرى حقيقية(العرض الذى يتضمن فيه النص المنطوق). لذلك، فإن للنص المسرحى المكتوب، مرجعاً حقيقياً الذى هو العرض. لكن، علاوة على ذلك، اللغة المكتوبة بشكل حوارى، لها مراجعها الخاصة الدلالية المادية التى هى نفسها الخاصة باللغة العادية. وحتى تستطيع تلك المراجع الحقيقية(للعالم الحقيقى، المتجاوز للحقيقة أو الخيالى)التحول إلى مراجع متخيلة، فلا بد وأن تكتسب معنى سياقى متماسك مع العالم العام للعرض المتخيل.

١١- المسافة بين المحتوى الدلالى الحقيقى للعلامات الشفهية المسرحية(مدلول) ومعناها الجديد الدلالى السياقى والمتخيل(معنى) يمكن أن يكون كبيراً أو صغيراً، حسبما يحاول البناء أو الاختلاق لعالم خيالى متخيل واقعى أو عالم فانتازى، لكن سيكون دائماً من الضرورى انتقال، تغيير ومقارنة استبدالية بين المراجع الحقيقية والمراجع المتخيلة.

١٢- التناقض الأساسى للمسرح يتكون من خلق واقع حقيقى حقيقى فقط بشرط أن يتوقف عن كونه كذلك فى الوقت نفسه لتتحول إلى حقيقة خيالية، مختلفة ومتخيلة التى، بدورها، لابد وأن تكون مدركة بطريقة مباشرة. لذلك فإن المسرح يشارك بمستويين متعارضين من الحقيقة: الحقيقة الحقيقية والحقيقة الخيالية، الحقيقة وعدم الحقيقة. تسمح هذه الطبيعة الثائية، بطريقة مميزة، بالانتقال من الحقيقة إلى الخيال ومن الخيال إلى الحقيقة، أو أيضاً، من العبور الحقيقى إلى الخيال، ومن الخيال إلى العبور الحقيقى.

١٢- المسرح، لذلك كله، هو اختلاق بالضرورة، إبداع لشئ غير معروف، حقيقة لا توجد كالموجودة فى أى من العوالم الثلاثة المحددة، رغم أنها تتشارك معهم جميعا. لا يمكن أن تكون، لذلك، مجرد نسخة من العالم الحقيقى، بقدر ما تتشابه معه. ما هو معروف لا يمكن أن يكون مختلفاً. الواقعية، بهذا المعنى، مستحيلة فى المسرح. أى انتقال أو نسخ للحقيقة يحتاج إلى التحول ليدون فى حقيقة متخيلة ومختلفة. لكن، وفى نفس الوقت، المسرح تقليد، محاكاة أو تمثيل لنشاط إنسانى حقيقى، ولهذا، وبهذا المعنى، لا بد وان يكون "واقعياً" أو مقلداً بالضرورة. من جديد، التصل، التناقض، المفارقة، التعارض المنطقى. تفاعل لعوالم، وليس تضاعف. لا بد وأن نضيف للحقيقة وننزع منها "أشياء" حتى نعرضها. بواسطة المحاكاة نستطيع الانتقال من مستوى للحقيقة إلى آخر، ننشئ روابط، معابر، إعادة توازن، بدون أن نقع لا فى التوهم ولا فى الاستسلام أمام حقيقة مسطحة وصارمة تلغى الرغبة. ليست الحقيقة ثابتة، بإمكاننا أن نخلقها ونغيرها، بإمكاننا أن نجعلها، من خلال الخيال، أكثر تشويقاً ودلالة. أيضاً، بواسطة المسرح، يمكن أن تصبح الحقيقة بالنسبة لنا أكثر غرابة من الخيال، إذن، كما يرى E. Bentley، "الحقيقة أكثر غرابة من الخيال، فلها تماسكا يفتقر إليه" (١٩٨٢: ٤٧).

يخلق المسرح مكان وسط حتى يستطيع ما هو متخيل مرغوب أن يصبح حقيقياً وما هو حقيقى فادح أن يصبح خيالا. نرغب فى جعل الأحلام والرغبات حقيقية، فى الوقت نفسه الذى نحتاج فيه تقليل حقيقة الواقع الحقيقية، وأخذها بجدية أقل. جميعنا نعيش فى ثلاثة عوالم فى الوقت نفسه، عالم MR،



وعالم MTR، وعالم MI الوصول إلى اتفاق جيد بين هذه المثلثات الثلاثة التي تحضر فيها كينونتتا الحقيقية هو حاجة أساسية، ليس مجرد توصية علاجية نفسية. في الحقيقة، تسير بنا الحياة في ذلك. لذلك نحتاج إلى أن نجرب، أن نمتحن، أن نختبر بالحقيقة والخيال. لذلك نهتم كثيرا بحياة الآخرين، لنتعرف على ماذا يمكن أن نتوقع، ماذا نفعل أمام تعقيد وتعددية الحقائق التي تحيط بنا وتثير فضولنا وانتباهنا. نحن لا نريد أن نفوت أى شئ. نحتاج لوضع نظام، التحلى باليقين، نعمى بالعالم الذى نعيش فيه، أيضا ألا نحدد، نختبر ونوسع حدود ذلك العالم، لكن علينا تقبل حالة الشك، أن نختبر "على سبيل الاحتياط"، أن نتصرف "كما لو". الحقيقة وعدم الحقيقة، الواقعية وعدم الواقعية. في الحقيقة، مما نهرب منه من الموت: لا نريد أن نفقد أو نتلاشى في عوالم متوهمة وغير حقيقية، ولا أيضا أن نحاصر ونموت في أظلال أو أنقاض عالم عادى وتافه. رغبتنا الأكثر عمقا هي رغبة البقاء، الذاتية والكمال. رغبة لحقيقة كاملة. يخلق المسرح، في معناه الأكثر حقيقة وعمقا، نماذج وتجارب تستطيع فيها هذه الرغبة التحقق بكيفية ما. إنكار الحقيقة لإعادة صياغتها أو أحالة ماديتها وهكذا، في تلك الحقيقة الكلية المعاد اكتشافها، يمكن أن تتخذ منها كينونتتا الكاملة ملجأ أو استراحة.

للحصول على تجربة شديدة الصعوبة يخلق المسرح، من جانبه، مستويات مختلفة من الحقيقة.

(١) الحقيقة الحقيقية للمتفرج (يكون حاضرا، ينظر، يشاهد، يتفاعل، يقبل العقد الأساسي): R1

(٢) الحقيقة التمثيلية أو الحقيقة الحقيقية الخاصة بالمثل (يمثل، يفسر): R2

(٣) الحقيقة الإخراجية، حقيقية ومتخيلة، للشخصيات (يمثلون ويتحدثون): R3

(٤) الحقيقة الذاتية والخيالية-موضوعية ومعلنة- للشخصيات (يتذكرون،

يحكون، يتمنون، يخططون، يشعرون، يحلمون): R4

(٥) الحقيقة الخيالية والذاتية الخاصة بالمتفرج (يعيد ملئ، يستدعى، يشعر،

يستنتج، يفسر، يقيم): R5.

بإمكاننا تقديم هذه الحقائق الخمسة بواسطة رسم بياني مثلث الشكل أو

هرمى توضع فيه بتداخل تبعا لنموذج بنائى تركيبى<sup>(١٠٧)</sup> أو ذى مستويات:

هذا يعنى أن R1 هى الدعامة الأساسية المبدئية للعرض تبنى كل الحقيقة

المقدمة على حدث ضرورى لحضور حقيقى. يلخص هرم العرض، بدوره، فى

المتفرج، فى الحقيقة التى يبنياها هو بطريقة دلالية ((R5 انطلاقا من الثلاث

حقائق الأخرى) R2. (R4- R3- R2 الخاصة بالمثل، من جانبه، هى الدعامة أو

الحقيقة التى تجعل R3 و R4 ممكنتين بواسطة ما يجسم ويحقق الخيال.

الشخصيات، من جانبها، لها مستويان من الحقيقة: R3 و R4. R3 هى القاعدة أو

الدعامة الضرورية حتى تستطيع R4 الظهور على المسرح. لابد وأن تكتسب أولا

الشخصيات المتخيلة مظهرا حقيقيا (تتحدث وتمثل كما لو كانت أشخاصاً

حقيقية) حتى تستطيع الظهور أو أظهار "باطنها". يكتسب الباطن(العالم الذاتى

والخيالى للشخصيات)اهتماما فى المسرح فقط إذا كان له صلة بوضعه الدرامى،

أى، إذا ظهر ذلك الباطن على أنه حدث مكمّل داخل الحدث الدرامى العام. ليس لديه صلاحية "بذاته". لا يستطيع البناء كحقيقة مسرحية إذا لم يكن مؤسس على قاعدة الحقيقة التى تكتسبها الشخصية فى مستواها السابق (R3). هذه المستويات الخمسة من الحقيقة هى، بالتالى، بينية الترابط والتبعية بالتبادل. العرض كلية مدمجة من هذه المستويات الخمسة للحقيقة. النتيجة هى شئ مصطنع ومختلف ليس موجودا، مثل تلك، فى أى جزء من العالم، ويمكن أن يكون له، وجود مادي، مطلق وزائل فقط. يوجد مسبقا كحقيقة خيالية فقط. ما يحضر، ما يعاد-حضوره، هو حقيقة خيالية، وليس حقيقة حقيقية. لذلك، كل واقعية فى المسرح هى دائما فى المقام الثانى. يقدم العرض حقيقة خيالية والتى هى، بدورها، خيال يقدم حقيقة واقعية، حقيقة فانتازية أو مزج من الاثنين. لا تكمن المشكلة، الصعوبة، فى "نسخ" الحقيقة، بل فى تحويل تلك النسخة إلى خيال(محاكاة). لا تكمن المشكلة، الصعوبة، أيضا فى اختلاق أو تخيل خيال، بل فى جعل ذلك الخيال حقيقيا بواسطة النص والعرض. فى نهاية الأمر، لا يستطيع المسرح التصرف بطريقة مباشرة حول الحقيقة، بل حول العروض عن الحقيقة (١٠٨).

كل واقعية فى المسرح، كنتيجة، هى واقعية صناعية: ليس فقط لأن العرض هو بكل وضوح شئ معد، مختبر ومبنى، بل لأن الحقيقة التى يشير إليها أو يقدمها هى دائما تفسير للحقيقة، وليست إعادة إنتاج أو نسخ موضوعى أبدا. فى هذا المعنى، كل واقعية مسرحية هى خيال واقعى. الاختلاف بين الخيال الواقعى والخيال الفانتازى ليس بالضبط تفرقة مؤسسة على الطبيعة الانطولوجية

للمراجع، بل على قصد كاتب النص المسرحى أو كتاب العرض. فى حالة الواقعية، يوضع الكاتب(أو كتاب) كمشاهد ومقلد موضوعى، مع أنه لا يستطيع أن يكون كذلك إلا عمدا. فى حالة الخيال الغير واقعى، يتغاضى عن هذا القصد ويترك الإبداع حرا. فى الافتراض الأول، على الخيال والتفسير للحقيقة المبنية بشكل مصطنع التكيف مع ما يفهمه المتلقى من الحقيقة، أى، يدعم الوهم للحقيقة المرجعية الموضوعية أو الأكثر قربا من الحقيقة المشهدية الفائقة التى تريد تقليدها أو تقديمها دائما. فى الآخر، ليس الخيال واقعى، فهو يبنى أيضا بطريقة صناعية، لابد وان يحترم ويدعم وهم المرجعية المحتمل المخلوق بطريقة خيالية بدون أن يضع فى اعتباره أية حقيقة مشهدية فائقة. فى الحالتين، المشكلة التى يطرحها كل كاتب هى الخاصة ببناء خيال محتمل مقبول من جانب المتفرج. فى الواقعية، لابد وان تقترب المخيلة من الحقيقة أو الواقع الحقيقى، فى المذهب المناهض للواقعية، تدعم المخيلة بواسطة التماسك الداخلى للحقيقة المختلقة. كلا الإستراتيجيتين تكونان مهددتين من قبل إفراط فى التوهم أو الاختراق ("التويم"، يسميه: B. Brecht) التوهم الواقعى أو التوهم الفانتازى<sup>(١٠٩)</sup>. الاثنان ينتهيان باعتبارهما حقيقى فعلا (يشعران به) ما هو ليس أكثر من خيال ينسى المتفرجون(أو الممثلون) وجودهم فى المسرح. ما هو صعب، وأساسى، بالنسبة للواقعية مثل ضد-الواقعية، هو الحفاظ على تلك الصفة الثنائية والمتناقضة عما تحدثنا عنه بإسهاب: الحقيقة والخيال. يقدم لنا المسرح على أنه الوسيلة الأكثر أصالة وفاعلية للتوحيد، والتواصل البينى ومواجهة عالم الحقيقة (MR) بالعالمين الآخرين (MI) و (MTR) المسرح هو فن الوساطة: يتدخل ليحل "الصراعات بين العوالم".

تتأصل جاذبية الواقعية فى إنتاج تأثيرين متزامنين: الاعتراف والغربة أو الابتعاد. تؤسس أيضا جاذبية مناهضة الواقعية و"الواقعية الفانتازية" على إثارة ارتكاستين تكميليتين: الاستكشاف والمفاجأة أو الاقتراب. توجد متعة فى الاعتراف بما هو معروف، وأيضا فى الاكتشاف لما هو غير معروف. أيضا نحتاج إلى أن يصبح ما هو مألوف من الآن فصاعدا غريبا أو غير معترف به لنشعر به من جديد كجذاب، الفانتازى والغير منال، بدوره، نحتاج الى جعله حقيقى ويفاجئنا بحضوره وقربه. إذا أصبح المألوف، العادى أو المعروف أكثر غرابة وبعدا(لا يمكن التحكم به)فسيزعجنا ويفزعنا. إذا اقترب ما هو غير حقيقى وخیالى كثيرا أو أثار غضبنا، أيضا ينتج بنا خوفا وعدم أمان. نحن بحاجة إلى الواقع الحقيقى حتى نستقر فى هذا العالم ونسيطر على حياتنا، لكننا نحتاج أيضا إلى تحريرنا من حدود تلك الحقيقة لتوسيع العالم، أو تغييره، وهكذا نعيش تجارب جديدة أو أكثر حدة. فى المسرح نثبت ان الحقيقة العادية والمعروفة يمكن أن تصبح غريبة بواسطة تغير بسيط أو سياقية نصية جديدة. أيضا، يجعل المسرح أكثر الفانتازيات غرابة والرغبات مرئية وحقيقية. الغربة أمام ما هو معروف، مفاجأة أمام ما هو غير معروف أو مرغوب. ما يتحول فى الحقيقة هو نظرتنا، أسلوبنا فى أدراك وتفسير الحقيقة، ومعه، أسلوبنا الخاص فى إدراكنا وفهمنا لذاتنا، وفى أدراك وفهم الآخر. ما نفهمه هو، حتى يتغير العالم، علينا ان نراه وننظر إليه بعيون أخرى، نسمع بأذان أخرى، نسمع ونفسر الحقيقة بتصرف آخر وعقل آخر. نبعد الحقيقة، نقرب الغير حقيقى. نحول ما هو عادى إلى غير عادى، وبالعكس، يمكن نيل هذا التحويل المزدوج بواسطة أجرائين متعارضان: "التجميل" أو "التشوية". الجمال هو الإبداع لحقيقة مثالية مؤسسة على



مبادئ الانسجام، التماثل، التوازن، الإيقاع، الدمج، الكلية:الفظ أو المشوه هو أبداع لحقيقة يظهر فيها الغير متماثل، الغير متوازن، التجزئة، عدم التناسب و"عدم الاكتمال". بواسطة كلا الأجرائين ومزجهما فى بعض الأحيان، ينال جذب انتباه المتفرج وجعل الغير دال يصبح دالا، والدال بشدة، تافها. يمكن أن يصبح العالم بالعكس:ما هو جدى، دعابة والدعابة، شئ جدى. بالنسبة للحقيقة يزيد ما وينقصها شئ فى نفس الوقت. نستطيع اكتشاف ذلك الجمع والطرح عند تأمل المشهد، نعيشه ونفسره. لا الواقعية تستطيع إعادة إنتاج الحقيقة، ولا الفانتازيا تعيش فى الضباب.

لكننا لا نريد خلط الحقيقة بالخيال، بل مواجهتهما. إذا لم نستطع التمييز ومعرفة أن شئ هو الحقيقة وآخر هو الفانتازيا والخيال، فسيتزعزع العالم بأكمله. نستطيع أن نشك، أن نشعر بلحظة من الخوف أو الفزع عند فقدان معنى الحقيقة، لنعود فى الحال إلى استعادته. يؤكد لنا سيطرة عقلنا سيطرة العالم الذى يحيط بنا. توجد متعة فى اجتياز تلك التجربة من الارتياح، لأنها مثل تعلم الخروج من الحقيقة والعودة إليها. كلما كبر الخوف كبر الارتياح والعودة إلى الطبيعية. يساعدنا اختبار ذلك فقدان للحقيقة فى سياق محكوم(المسرح أو السينما)على تحكم أفضل فى عدم حقيقتنا الخاصة، ذلك التدفق من الوعى حول ما نستطيع أقامته فقط من سيطرة سطحية أو واعية، بينما الجزء الأكبر من نشاطه يبقى غير واعيا ومستترا. تقديم أقصى سرعة، بشكل انتقالي ومحكوم، إلى ذلك العالم اللا واعى الذى تمحى فيه الحدود بين ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى، أنها وسيلة فعالة لإعادة تعزيز سيطرتنا وأمننا، تقديم

مخرج، فى نفس الوقت، إلى مخاوفنا الأكثر عمقا. يتم الخيال الواقعى والخيال الفانتازى، من خلال هذا المنظور، الوظيف نفسها، حيث إنهما يستجيبان إلى الاحتياجات الإنسانية نفسها.

تتفادى الواقعية مخاوف العالم الخارجى أو تزين وتحول العالم الخارجى. من أجل تفادى المريع المستتر فى الحقيقة الخارجية(العالم والآخرين)، أو حتى لكشف "الجمال" المقدم فى تلك الحقيقة الخارجية نفسها، تعمل الواقعية على تحويل الحقيقة. تتفادى الفانتازيا المخاوف الداخلية، تمنحها حياة وتجعلها حقيقة لتبعدها أو "تخرجها إلى الخارج": تحرر التوتر الداخلى، تعيد إحياء الرغبة وتبنى محفزات خيالية لتدعم الحافز.

تتج اليوم ظاهرة جديدة تجبر على إعادة بناء أو خلق حدود جديدة بين الحقيقة والخيال، لكن ليس لتدميرهما. نحن نشير إلى الحقيقة الافتراضية. بين الصور المدركة الحقيقة الخاصة بالعالم الخارجى، والصور المبنية داخليا من جانب الفانتازيا أو الرغبة، تتوسط اليوم بين عالم جديد من الصور التى لا هى خارجية ولا داخلية، بل إنها الشئان معا فى الوقت نفسه. توجد الصورة الافتراضية بين حقيقة العالم الخارجى وحقيقة العالم الداخلى. أنها صورة حقيقية، خارجية، مدركة من خلال الحواس، لكنها أيضا صورة داخلية، مبنية ذهنيا. تعتمد قيمتها كبديل للحقيقة الواقعية علينا، على القيمة والمحتوى الحقيقى الذى تمنحه لها. وستعتمد تأثيراتها على قدرتنا حتى "نستسلم"، حتى نرتبط بها كما لو كانت واقعا حقيقيا. عند إضفاء الواقعية على الصور الافتراضية فإننا نمحو الحدود بين الحقيقة والخيال. لكن، وهذا هو أسلوبنا فى

دمج هذه التجربة الجديدة، هذا الخلط بين الحقيقة والخيال يستمر فقط للفترة التي نستسلم فيها لعيش الحقيقة الافتراضية كما لو كانت حقيقية بينما نكون غارقين فيها نستطيع التوصل إلى نسيان أنها ليست كلها حقيقية، إنها صورة صناعية، لكن، بمجرد أن نخرج من اللعبة أو التجربة، نعود إلى حقيقتنا الفعلية. لقد تعلمنا أن نتأثر هكذا، أن ندخل ونخرج من الحقيقة للصور الصناعية إلى حقيقة العالم، منذ بدأت السينما، وحتى منذ أن وضع التلفاز في منتصف منازلنا (دائما تقريبا، علاوة على ذلك، في مكان مركزي). إذا تأمل أسلافنا، سريعا تلك الصور الفيلمية أو الفرضية، فسوف يصدرون، بعد تجاوز الدهشة أو أرضاء فضولهم، رد فعل بشكين متطرفين: إما أن يأخذوا الصور كما هي، صور نقية خالية من المنفعة الحقيقية، بأبعاد سخيفة، بترتيب غير معقول، إلخ، أو على النقيض، على أنها كائنات أو أشكال حقيقية سيشعرون أمامها بالخوف أو الفزع. سنثبت بهذا الأسلوب أن الصور لا شئ بدون تفسيرها. يقال أن صورة تعادل أكثر من ألف كلمة. يؤدي هذا أحيانا بالبعض إلى إلغاء الكلمات في المسرح. من المؤكد أن المعلومة الأيقونية كاملة جدا، من خلال وجهة نظر الحواس، أن كلمة: لون، شكل، ضوء، حركة، عمق، سرعة، تركيب، بؤرة، بعد، القدرة على التحويل، على المحاكاة وعلى الاستدعاء. تحتوى الصورة الديناميكية على كمية كبيرة من العلامات والمسودات التي تستميل بشكل مباشر تقريبا انتباه المتفرج. في الوقت نفسه تختزل قدرتها الخطابية والقيمية، بالرغم من أنها تكون فقط لأن الوسائل الانتباهية محدودة. لكننا ننسى أن كل تلك الصور لن يكون لها أى معنى ولا منفعة إذا لم تكن معادة البناء ومعادة التركيب ذهنيا في سياق دال من خلال اللحظة نفسها التي تكون مدركة فيها. لخلق ذلك السياق تتعاون بأسلوب

شديد الفاعلية الموسيقى والأصوات التي تصاحب بشكل دائم تقريبا الصور البصرية والافتراضية، وبخاصة الكلمة، التي لا تستخدم فقط لخلق ذلك السياق، بل لتفسير وتقييم الصور التي، بذاتها فقط، تخلو من القيمة والدلالة. نفترض أننا نرى في الشاشة رجلا يخرج مسدسا من جيبه ويطلق النار على رجل آخر يسقط على الأرض. يمكن أن تشير هذه الصور إلى قتل حقيقى أو قتل متخيل، تستطيع، أيضا، أن تحول إلى حقيقية لإرباك الشرطة أو شخص آخر، يمكن أن تشير إلى قاتل منحط من جهة غير رسمية، عند إطلاقه النار على الضحية، ينقذ بذلك حياة أشخاص أخرى، أو يمكن أن يكون الشرطى هو من سقط على الأرض والقاتل هو من يطلق النار، أو يكون شئ كان ثمرة تشويش وخطء رهيب، إلخ. سيكون تأثيره على المتفرج شديد الاختلاف أيضا إذا صاحبت الصور موسيقى أو أخرى، داخل برنامج تليفزيونى أو آخر، إلخ.

فى النهاية، كما يمكننا أن نثبت، ليست الصور، فى البداية، مرتبطة بالكلمات، بل إنها تحتاجها حتى تكتسب نفعاً وقيمة، حتى يمكن أن تفسر. نعيش اليوم، كالعادة، فى مجتمع من "الصور والكلمات". المشكلة الجديدة التى نطرحها اليوم هى الخاصة بعدم الاستسلام إلى الافتتان والإلغاء المعرفى الذى تحدثه الصور عند استدعاء انتباه كلى تقريبا لتكون مفهومة، معاشة ومفسرة. تستطيع الكلمات بالرغم من كل شئ، القيام بعمل نقدى حول تأثيرات تلك الصور والتصرف بحرية، مطورة القدرة الخاصة للتحليل، الفهم والتفسير للحقيقة، هذا هو التحدى الذى يطرح للإنسان المعاصر الغزو الكلى تقريبا للصور، صور، نكرر قولنا، لا تقدم لنا بمفردها أبدا، بل بشكل تفسيري وأيديولوجي. الصور الأكثر

سمية والغير صالحة هي، بلا شك، الصور التليفزيونية، التي تقدم مع نظم من الموضوعية الواقعية. تكشف بهتان هذه الازدواجية للحقيقة، مكتشفة لكل الحيل والأعمال التي بواسطتها تتحول الصور، من خلال أصلها الخاص، إلى "أيديولوجية" (حاملة لتفسير الحقيقة المثيرة) هي أيضا أحد الوظائف الممكنة للمسرح.

بالنسبة لكل هذا، بالنسبة للأسلوب الخاص الذي يبنى فيه الفن الحقيقة المتخيلة، بحيث تصبح واقعية أو فانتازية، يطلق عليها Dario Villanueva بحق "واقعية متعمدة"، أو، تأثير للحقيقة الذي هو "نتيجة للتعاون الفعال للقارئ" (١٩٩٢: ١٢٢)، (المفهومة أيضا للمتفرج).

لنفهم ما ندركه علينا أن نمنحه قصدية، نبني الحقيقة كحاملة لقصد. يعطى القصد معنى وينظم ما هو مدرك، بدونه لن نفهم شيئاً مما ندركه. يتحد التفسير مع الإدراك، يوجه الإدراك ويستبعد ما لا يتفق مع القصد. التعايش القصدى cointencionalidad أو القصدية المتشاركة هو ما ينتج المعرفة الاجتماعية. لذلك كله فإن "الواقعية هي دائماً منتج القارئ". انطلاقاً من هذا الفعل يقيم D. Villanueva ما يسميه هو نفسه بـ "الحدس الجري":

إن المسرح هو أكثر الأشكال مناهضة- للواقعية بطريقة تناقضية، لأن الحضور الجسدى للمتفرج واتصاله مع الممثلين الذين يجسدون الشخصيات، الأكثر من نظم العلامات الأخرى الموضوعية في خدمة الخيال المرجعى، ينتج التأثير المعارض، للمحاكاة ولعدم الواقعية الحقيقية، التي يجب أن نضيف إليها



الإزاحة أو صدمة التخيل، بالاختلاف مع ما يحدث فى العملية الداخلية للقراءة،  
التي تتوقف عن العمل فى اللحظة التي ينتهى فيها ذلك الاحتفال العام الذى هو  
العرض. (١٩٩٢: ١٨٣).

هكذا يحدث، بالفعل، وبطريقة متناقضة و"واقعية".

## ٢- وظائف وتأثيرات المسرح

لا نستطيع ختم هذا الجزء الثانى عن التعريف النظرى للمسرح بدون أن  
نشير إلى وظيفته الاجتماعية. المسرح مؤسسة اجتماعية وثقافية، يشغل مكانا  
فى النظام المادى والرمزى. من الحتمى الإجابة على سؤال فيما يفيد، ما  
الوظائف التي يؤديها، ما هو السبب والتفسير الاجتماعى لوجوده. إنها ليست  
مناقشة غير دارجة أو غير مجدية. فالمسرح بحاجة اليوم أكثر من أى وقت مضى  
إلى تعريف مكانه الاجتماعى، الثقافى والرمزى.

فى المقام الأول، لأن المسرح توقف عن شغل المكان الاجتماعى الذى كان يشغله  
فى أوقات سابقة، فى المجتمعات القديمة (اليونان، روما)، مثلما فى  
المعاصرة (الباروك، التنوير، القرن التاسع عشر). مع غزو وسائل الإعلام (السينما،  
التلفزيون، الراديو، الدعاية، عروض الجمهور) فى القرن العشرين، يفقد المسرح  
مكانه المهيمن أو المميز كوسيلة للترباط الاجتماعى، الذاتية والمجانسة  
الأيدولوجية، نقل النماذج والقيم، مكان لإنتاج وإعادة الإنتاج الرمزية، إلخ. اليوم  
هذه الوظائف التقليدية تؤدي بالطريقة نفسها أو بشكل أفضل من خلال وسائل  
أخرى، بخاصة السينما، التلفزيون والدعاية، وأيضا بواسطة تنوع آخر كبير من

المؤسسات، الأنشطة، العادات الاجتماعية، إلخ. و، بخاصة، بواسطة الممارسات الاستهلاكية الشاملة، وهو ما يبنى فى ذاته عنصر الترابط، المجانسة والارتباط بالنظام الاجتماعى المهيمن الأكثر عالمية وفاعلية بشكل لم يوجد أبدا فى أى فترة تاريخية أخرى.

لهذا، لا يشغل المسرح اليوم، أى مكان مركزى فى المجتمع، لا كوسيلة للتسلية والتلهى الشاملة، ولا "كجهاز" أيديولوجى. ترجع أزمة المسرح فى القرن العشرين فى جزء كبير إلى هذا فقدان المكان والوظيفة الاجتماعية التقليدية التى كان يقوم بها. ولقد أصدر متخصصو الثقافة والمسرح رد فعل تجاه هذه الأزمة، بوجه عام، بطريقة مشوشة. فالبعض يستند إلى مسئولية الدولة والسلطات العامة كمنصرين ومدعين أساسيين للمسرح، والبعض الآخر يشيد بالسوق والمبادرة الخاصة على أنها الوسيلة الوحيدة لإنقاذ هذا الفن الألفى. لكن لا شئ يتقدم لـ"تقديس" المسرح على أنه اجتماعى، ثقافى وإرثى، يحمى نفسه من الخطابات الطنانة أو الإيذاء، يبالغ فى تقدير أهميته الثقافية أو يلوم الجمهور لنقص حساسيته أو لعدم وجود اهتمامات ثقافية. التأميم، التسويق والتقديس هى مخارج خاطئة لا تضطلع بأمر إنه لابد وأن يعيد المسرح تعريف مكانه ووظيفته الاجتماعية، بدلا من النحيب على التهميش أو الأهمية القليلة التى يمنحها له المجتمع أو السلطات العامة.

لابد وأن تتطرق النقطة الأولى من أمر أن المسرح يعتبر اليوم ممارسة فنية أكثر من كونه مؤسسة اجتماعية وأيديولوجية. لا نقول أنه لم يعد مؤسسة ملتزمة بقوة بالأيديولوجية وبالنظام الاجتماعى، بل أنه، بوجود مؤسسات أخرى

اجتماعية تتجزأ مهامه، بطريقة أكثر فاعلية، فإن التفكير فى الأهمية الاجتماعية للمسرح تتصل كل يوم بشكل أكبر بالفن بتأثير اجتماعى مباشر، أو شامل، مثلما حدث فى فترات أخرى. لقد قيم المسرح-أو جزء كبير منه- تقليديا على أنه فن، لكنه لم يعتبر فنا فقط أبدا، حيث أن الوظيفة الاجتماعية للتسلية، التعليم الأخلاقى والانتهاك المنضبط للنظام المهيمن كان هو الأساس دائما، بالإضافة إلى القيمة الجمالية. هذه العلاقة، المتناقضة إلى حد ما، للمسرح مع الفن، تظهر فيما يسمى بالمسرح الشعبى، ذى الأهمية الاجتماعية والثقافية الكبيرة فى كل الثقافات، منذ الدراما الهجائية وكوميديا أريستوفانيس حتى الإيمائية الرومانية، من العروض الكرنفالية للعصور الوسطى حتى فرق الممثلين الهزليين الجواله، من مسرح السحر فى القرن الثامن عشر حتى الكباريه والفوديفل (التمثيلات الخفيفة) فى القرن العشرين. اليوم، بالرغم من ذلك، رغم استمرار وجود هذا النوع من المسرح حيث القصد الفنى أو الجمالى أمر ثانوى، لابد وان يتصل النموذج الذى يفرض ويهيمن، قبل كل شئ، بإبداع فنى مخصص لمجموعة اجتماعية صغيرة، رغم أنه لن يتخلى عن رسالته الأولية، عن استخدامه لتوحيد وتماسك جميع الفئات الاجتماعية.

رغم ذلك يدخل التقدير الثقافى والجمالى للمسرح بقوة، اليوم فى تعارض مع مظهره المريح أو التجارى، جنبا إلى جنب مع نظرة عامة جيدة من الفنانين والجمهور يجب ان يكون الوصول إلى جميع المواطنين على قدم المساواة. يسعى المسرح، كمؤسسة تجارية إلى الجمع بين المنافع الاقتصادية والقيمة الثقافية والجمالية التى تبرر وجوده. تعريف المسرح كحدث جمالى وثقافى هو ما يمنحه

مكاناً فى النظام الرمزى بمعنى، ليس الفن موجوداً فقط داخل المسرح(وهو ما حدث منذ بداياته)، بل إن المسرح موجود داخل الفن، وهو ما هو جديد نسبياً. "يجب منح المسرح فناً. ومنح الفن مسرحاً" كتب : (Lothar Schreyer 1999) (172) بالفعل فى عام ١٩١٦ بأسلوب مكرر يصر على الطبيعة الفنية للمسرح كملح جديد (التشديد مضاف من قبلنا):

العمل الفنى المسرحى وحدة فنية. يستقبل بواسطة الحدس، ينضح فى التركيز، يولد كهيئة. يشكل اعتباراً من الوسائل الفنية الخاصة بالتعبير التى هى شكل، لون، حركة وصوت. إنه عمل فنى مستقل يعمل حول المكان والزمن. الفن المسرحى هو فن مستقل (١٩٩٩ : ١٧٤).

هذا يعنى أنه، كمؤسسة اجتماعية، يواصل المسرح إنجاز الوظائف التقليدية، لكن كحدث فنى، يضطلع بالوظائف العامة للفن.

النقطة الثانية التى تثير الاهتمام تشير إلى أمر أن المسرح، إذا لم يؤد وظائف محددة، ولا اجتماعية ولا فنية، فإنه يستطيع، على النقيض، الاضطلاع بتلك الوظائف نفسها بطريقة معينة. لا يتعلق الأمر بإحياء الوظيفة الاجتماعية والأيدولوجية المهيمنة، الخاصة بعصور أخرى، بل بشكل خاص للاضطلاع بوظائف عامة لفنون أخرى ومؤسسات.

كتطبيق فنى وإبداعى، يبنى المسرح تجربة فردية غير عادية يمكننا مقارنتها بأى تجربة فنية أخرى، مثل الخاصة بالرسم، الرقص، السينما، الموسيقى أو الأدب. الاختلاف يكون فى، تحقيقها، هذه التجربة الفنية مباشرة، تكميلية

ومشتركة. يحول الاتصال المباشر والجماعى، الأساسى فى المسرح التجربة المسرحية الفردية إلى شئ أكثر من كونه تجربة ذاتية<sup>(١١٠)</sup>، ويستلزم أو يقتضى، علاوة على ذلك، مشاركة كل كائن حى فى علاقته مع العالم-مادة-جسد-ذهن-روح، نستطيع أن نقول-يدمج كل هذا فى حقيقة موضوعية، تواصلية وسهلة المنال: العمل المسرحى.

من خلال وجهة النظر الجمالية، يستكشف المسرح الإمكانيات التعبيرية، الشكلية والرمزية للجسد، الكلمة، المكان والمادة الفيزيقية، موسعا حدود اللغة والأشكال، وكل هذا بدون الانشغال بغائية نفعية مباشرة، بل فقط بالمتعة نفسها التى يحدثها النشاط الفنى والإبداعى.

أننا لا ندافع، بالرغم من ذلك، عن رؤية جمالية للمسرح، بل نعلن أن ممارسته تجدى فى إشباع سلسلة من الاحتياجات الفردية والجماعية التى يمكن أن نعتبرها بيولوجية وتطورية. يؤدى المسرح وظائف بيولوجية مرتبطة باحتياجات فنية عامة خاصة بالإنسان. يعود الفن المسرحى، بهذه الطريقة، إلى جذوره. يظهر المسرح الإنسان على أنه كائن محاك، مقلد، مبدع، متواصل، متأمل، منتمى، بحاجة إلى الهروب والتسلية. تتصل هذه المجموعة من الملامح باحتياجات تطورية وبيولوجية بمعنى أنثروبولوجى. المسرح مكان مميز حيث يمكننا فرديا وجماعيا تلبية الدوافع العميقة التى وجهت جزءاً كبيراً من العملية التطورية للنوع البشرى. يمكن أن تشبع هذه الاحتياجات فى المسرح، بالإضافة إلى، بدون حدود مسبقة، بالقياس بأن الخيال يجعل من الممكن تعليق القواعد والقيود المفروضة للنظام الاجتماعى فى الحياة اليومية. الحاجة إلى التكرار، إلى



التحرر من ضغط الهوية الاجتماعية، من التظاهر بأننا آخر، من اختبار تحولات جسدية وسيكولوجية، ونحن على علم بان الأمر برمته لعبة، خيال، خداع وقتى، طعم بالتماثل مع كائنات أو نماذج مختلفة عن الفرد نفسه أو، على النقيض، التى تؤكد طريقتنا فى التواجد والتفكير، التلاعب للمادية الجسدية، أبداع الأشكال، الخطوط، الألوان، الأحجام، الأماكن، الأشياء، الصور الجديدة من خلال الجسد والمادة، متعة التأمل والنظر بدون رقابة، لذة التواصل المباشر، اللعب باللغة، الاستكشاف لإمكانيات الكلمة، التحرر من قهر النظام الرمزي، جاعلا النقد ممكنا، المحاكاة الساخرة، الانتهاك، الضحك. . . كان الإنسان، فى تطوره بحاجة إلى خلق مكان من الحرية حيث يرضى بطريقة مثالية، رمزية ومتخيلة، دوافع فى نظام الحياة اليومية والصراع من أجل البقاء لم يكن لها متسع. المنفعة الاجتماعية للفن المسرحى لها علاقة بالتحرر، بالسمو وبقوة لتلك الدوافع الأساسية. المسرح فن أساسى، ضرورى بيولوجيا، حيث أنه يربط الإنسان بميول غريزية وبدنية يحكمها مبدأ المتعة ويقيدها مبدأ الواقع، بالقدر نفسه باحتياجات "روحانية"، جمالية وتواصلية تتدفق أيضا حدود المعرفة والنظام الاجتماعى المهيمن. ما هو ثورى فى المسرح، بالإضافة إلى ذلك، أنه لا يلجأ، من أجل استمتاعه، إلى الخيال البسيط الذاتى، إلى التجربة الداخلية النقية والفردية(كما تفعل السينما فى الحقيقة والأدب المعاصرين، على سبيل المثال)، بل إنه قبل كل شئ فن فيزيائى، حقيقى، بدنى، مرئى، سمعى وحسى، يقتضى-يؤثر-بطريقة أساسية وفعالة على مشاركيه. يمكننا أن نطلق على هذا أيضا تأثير تطهيرى للواقع.

المناقشة حول تأثيرات المسرح<sup>(١١)</sup>، من خلال وجهة النظر هذه، تحملنا من جديد إلى مشكلة الواقعية ومفهوم المحاكاة. إذا كان يفهم من محاكاة الاستتساخ أو إعادة الإنتاج للحقيقة، فستكون إحدى الوظائف الأساسية للمسرح هي عرض الواقع الاجتماعي على المسرح. لكن المهم، كما ذكرنا، ليس المحتوى الواقعي للمسرح بقليل أو كثير، بل الشكل كما تقدمه تلك الحقيقة أو تعرضه، لأن ما يهم بالنسبة للمتفرج ليس معرفة الحقيقة بالقدر نفسه لبناء تفسير مرضى لمعنى تلك الحقيقة. كما يقول "E. Trias: يقود الفن إلى الحقيقة، وليس إلى الواقعية، ويواجه تلك الحقيقة بالواقعية. ألتماس فن واقعي هو تحريف لوظيفة وبعد الفن، التي هي أن يثبت، لا أن يحقق أبدا. تبقى الحقيقة في ذلك الإثبات المجرب" (١٩٩٩: ٧٧).

للوظيفة الاجتماعية للمسرح علاقة أكبر بالعمليات الإنتاجية وإعادة الإنتاج الرمزي من إثارة تأثيرات مباشرة حول الحقيقة. مخصصه للمجتمع، تأثيراته المباشرة لا ترتبط بالحقيقة الاجتماعية نفسها، بل بالوعي بتلك الحقيقة. أكثر من انعكاس للحقيقة الاجتماعية أو امتلاك تأثيرات عنها، يعكس العرض لتلك الحقيقة ويؤثر على الأشكال والمحتويات لذلك العرض. المسرح فن وسيط بين الحقيقة والضمير الاجتماعي. هنا حيث يكتسب مفهوم الخيالية معنى.

تؤدي الفنون الخيالية أو فنون الخيال (المسرح، وأيضا السرد، السينما، الفوتوغرافية أو الرسم) وظيفة أنثروبولوجية أساسية وهي استكشاف وتعميق القدرة المنعكسة ذاتيا أو الانعكاسية للوعي البشري. كما يقول Garrido Dominguez، "يكشف الخيال، بخاصة، الاستحالة الراديكالية للدخول إلى

أنفسنا ذاتها بطريقة مباشرة. يسمح الخيال لنا فقط بالنظر إلى أنفسنا في مرآة  
لإمكانياتنا ونجد أنفسنا مع ذاتنا من خلال طريق مليئ بالتواءات" (١٩٩٧ : ٣٨).  
في مواجهة الانعكاس التلقائي والأنانية المركزية للفاعل، القادر فقط على رؤية  
ذاته بطريقة هاجسية، منحرفة ومحدودة، أو مقابل التحول الصعب للوعي  
الجماعي، الدفاع بشكل دائم عن النفس والمحافظة، يقدم المسرح (وباقى الفنون  
المتغيلة أو الخيالية) احتمالية الإقصاء الفردى والجماعى "الإزاحة أو البعد عن  
المركز" للتجربة، التصنع أو الاختلاق لأساليب جديدة لتفسير الحياة والعالم،  
محطما هكذا ثبات وصرامة النظام الرمزي والمعرفة الاجتماعية. ولذلك، تمنح  
عمقا كبيرا إلى الوجود، إلى ما يضيف عناصر جديدة جمالية ومرجعية) "تكمل  
وتوازن المفتقرة أو المحبطة للوجود الإنسانى" (38 ? Garrido Dominguez 1997  
)، فى الوقت نفسه الذى يحدث فيه على تغيرات وتحولات مستمرة، فردية  
وجماعية(أو، يساعد على تدعيم العملية الإبداعية للحياة). حتى يمكن أنجاز  
هذه المهمة عن الانعكاسية الواعية، لا بد وان يختلف الخيال الفنى عن الخيال  
العادى (الكذب أو النفاق، أو، فى القطب المعاكس، الخيال الطقسى  
والدينى) بلمح أساسى: لا يخفى طبيعته الخيالية والاصطلاحية. أنها ظاهرة  
متناقضة، لأنها، كما يقول W. Iser، "تثير التزامن لما هو مستبعد بالتبادل" (١٩٩٧ :  
٤٧). يتصنع الخيال، لا للكذب، بل لاكتشاف الحقيقة وإثرائها. يخلق هذا نوعاً  
من "التفريغ" المرجعى (كل شئ كما لو كان يشير إلى شئ حقيقى - السرد - أو كما  
لو كان يمثل - الدرامية-)، فى الوقت نفسه، الذى يوازن بإثراء "ذاتى المرجعية" (كل  
شئ يمكن أن يكون خيالياً وتقريباً كل شئ يعرض). هذا المعنى المزدوج:

يقدم كستر وكشف متزامنين، يقول دائماً شيئاً دائماً عما يريد قوله ليظهر شيئاً يتجاوز ذلك الذى يشير إليه. من هذه الثنائية تظهر حالة "النشوة"، الذى ضرب لها Sidney مثلاً من خلال بعض الأبطال الذين يكونون فى الوقت نفسه مع أنفسهم وبعيدا عن ذاتهم(١١٢). لذلك، فإن فعل التخيل يختصر حالة ستكون على وجه الإطلاق غير قابلة التحقق من خلال الطرق التى تتأمل الحياة الطبيعية) Iser 1997: 53

نبقى مع الفكرة الهامة الخاصة، بدون الخيال، لن نستطيع الوصول، أو ليس بنفس الطريقة، لتلك "النشوة" التى كنا نتحدث عنها فيما يتعلق بالمثل، لكن علينا هنا التطرق إلى الكاتب نفسه والمتفرج، الذى يجب أن يتعرف على الآخرين ويتعرف على نفسه، بعيداً عن ذاته، داخل الخيال، وداخل ذاته، بعيداً عن الخيال، يجلس فى مقعد، كمتفرج حقيقى أو، من خلال القراءة، كمتفرج خيالى. ذلك "الخروج من ذاته" هو أصل النص الأولى أو الأساسى، إذ أن الكاتب المسرحى أو الدرامى، أكثر من أى كاتب آخر، لابد وأن يخرج بعيداً عن ذاته، أولاً، حتى لا يتكلم ولا يمثل هو مباشرة ولا من خلال أى "مزدوج" مستتر بقليل أو كثير(الراوى)، بل ليجعل(يبنى نص حيث)الشخصيات والأحداث تمثل وتتحدث "من تلقاء ذاتها"، بدون محاولة الحفاظ على أى خط يربطه بها، وأيضاً، فى المقام الثانى، ليرى من الخارج، بطريقة تخيلية، كمتفرج مميز(سنقول، موجود فى الصف الأول)بالنسبة للشخصيات يتحدث ويمثل فى مكان مادى أو حقيقى. الشق المزدوج، رؤية من خلال منظورين مختلفين، لكنهما متزامنين. من كل هذا الالتفاف الاستطردى، يظهر أن للمسرح دلالة عميقة وتأثيراً أنثروبولوجياً

وثقافياً، وهو ما يبنى تفسيراً لوظيفته الاجتماعية.

من خلال وجهة نظر أنثروبولوجية-اجتماعية أكثر تحديداً، أوسوسيولوجية<sup>(١١٣)</sup>، كان المسرح دائماً، وسيواصل كونه كذلك، مكاناً للالتقاء والاعتراف للانتماء إلى طبقة محددة أو جماعة اجتماعية. يواصل المسرح اليوم إلى حد كبير كونه طقساً أو تقليداً من الانتماء إلى جماعة اجتماعية نستطيع وصفها بأنها "فكرية" أو "مثقفة"، ما يعنى الاعتراف بطريقة إيجابية "كمفهوم"، "معاصر"، "حسى"، إلخ، بمعنى، مختلف. الشعور كجزء لا يتجزأ من الطبقة الوسطى المتعلمة، العقلية والحسية، أن "الباقى حتى اليوم" بالنسبة للجدید الثقافى، الفن أو المسرحى يبدو عنصراً للمكانة والتميز. فى العمق، أنه شئ يشبه ما حدث فى القرن التاسع عشر عندما ذهبت بورجوازية ميسورة إلى المسرح لتحىى دراميات وكوميديات منعكسة فيها ومعروفة، أو عندما يحضر جمهور "متدن" وشعبى للتسلية بثرثويلا، بمسرحيات الجن والخيال أو بساينيت تقليدى. مكان تلك البورجوازية التى تحضر إلى المسارح بأفضل الحل للعرض والتعرف يشغل اليوم طبقة متوسطة عقلية، مثقفة بقليل أو كثير، متمتعة أيضاً مقدمة من حين إلى آخر فى الحفلات والاحتفاليات الثقافية، رغم أن، بوجه عام، الجمهور المثقف والشعبى يختلطان اليوم بتكرار أكبر بكثير من ذى قبل(ومثلما حدث فى اليونان وخلال عصر الباروك). تحضر أيضاً السلطة الرسمية، كما فى عصور أخرى، من حين إلى آخر إلى تلك الاحتفاليات، باهتمامات دعائية أكثر من البحث عن تسلية حقيقية. استعادة معنى المتعة، المتعة الأصلية، ليست المصطنعة ولا الغير متجانسة، هى الوسيلة الوحيدة لتجنب ذلك



النوع من المسرح العقيم والغير مؤذ، الذى لا ينال جمهور متساهل أحيائه بإفراط. علينا أن نضيف من بين الوظائف العامة للمسرح اليوم وظيفة إعادة أحياء ممارسته الخاصة: لا بد وان يستخدم المسرح اليوم، قبل أى شئ، لإنقاذ نفسه. يمكن أن تبدو هذه الملاحظات ظرفية أيضا وبعبدة عن التفكير النظرى الذى نعرضه، لكن يجب فهم قصدها الصحيح وقياسها، ليس أكثر من أمثلة محددة لشئ لن نستطيع تجنبه أبدا فى أى تأمل مسرحى: وهو الربط الحميم والحتمى لأى نظرية مسرحية، بسبب الطبيعة الخاصة لفرض دراستها، مع الحقيقة الاجتماعية حيث يتطور المسرح كما النظرية. أثبات وظيفة التشابه الجماعى والأيدىولوجى الذى يواصل المسرح الحفاظ عليه اليوم هو شكل محدد لإظهار أحدى وظائفه التاريخية العالمية.

إذا ربطنا كل هذه الوظائف-التي أسميناها بيولوجية، جمالية واجتماعية-نستطيع تطبيق التأكيدات التى صنعها Siegfried J. Schmid فيما يتعلق بالأدب على المسرح:

بالتوافق مع الأبحاث التى أجريت مؤخرا على البيوأستاتيكية، يمكن الاعتراف كنقطة انطلاق بأن البشر يمتلكون حاجة، مفسرة بيولوجيا، للفرضية، للإمكانية، للابتكار، للتغييرات، إلخ. للحفاظ على مرونتهم وقدرتهم على التكيف كنظم معرفية ولتأمينهم ضد القواعد والاتفاقيات مع الحياة الاجتماعية. يمكن أن تكون هذه الحاجة مشبعة بواسطة الاتصال الأدبى(أو المسرحى، نضيف نحن) بالقياس بأن القاعدة f، المبنية على هذه السيطرة، تسمح بخيالية لأدوار الاتصال وبالقياس بأنها تجعل الاتصال مع عوالم نصية متخيلة ممكنا تمتلك

فارق التعرف على التجربة الفعلية للمتلقين. إقامة علاقة مع عوالم نصية تنتج نماذج اجتماعية للحقيقة، يمكن أن تقود من جانب إلى عملية من المعرفة يسمح الاختلاف المعترف بين حقيقة التجربة والعالم النصي المتخيل فيها باستكشاف أين توجد الحدود وعدم الكمال "لأنظمتنا للمعاني" الشخصية والاجتماعية. مثل هذه العلاقة، بالتأكيد، تجعل مواقف الهروب أيضا ممكنة حيث لا يؤدي استكشاف الاختلاف إلى معرفة أكثر دقة وإلى تحويل لحقيقة التجربة، بل، على النقيض، إلى الهروب من حقيقة التجربة، كما أثبت النقاد على وجه الخصوص في حالة المتلقين للأدب الشامل (١٩٨٧ : ٢٠٩ - ٢١٠).

نريد أن نقول من كل ذلك أن المسرح لا يزال يواصل أنجاز مهام متنوعة حاليا تبرر بقاءه وتمنحه مكانا محددًا داخل النظام الفني والأيدولوجي الذي أقامته ثقافتنا. هذه الوظائف تتشابه مع التأثيرات الفردية والاجتماعية التي تتجها العروض المسرحية، بكل تنوعها، في الجماهير. رغم أنه ليس كتأثير الوظيفة نفسها التي لن نميزها هنا، بالقياس بأن الوظائف الاجتماعية التي تبرر وجود المسرح لا تستطيع البقاء على هامش التأثيرات الحقيقية التي تحدث في الجمهور في كل زمن تاريخي. لقد تحدثنا، بوجه عام، عن التأثيرات الاجتماعية، الجمالية والبيولوجية-المتطورة للمسرح. سنجسد الآن ونعرف بشكل أفضل تلك التأثيرات والوظائف.

## المتعة الجمالية والمتعة المسرحية

لقد أكدنا على التحول لتفكير أكثر فنية للمسرح باعتباره ظاهرة خاصة بالمجتمع الحالى بالمقارنة بفترات أخرى تاريخية حيث كان يحكم على المسرح وكان يفهم أكثر، بدون أن يتوقف عن كونه مقيما كفن، كمجرد تسلية، مرح، إلهاء، مرآة للحياة، تعاليم أخلاقية، عادات اجتماعية، جهاز أيديولوجى، عامل الهوية والتماسك الاجتماعى، ما يمكن أن نسميه بصفة عامة وظائف اجتماعية فى مواجهة الوظيفة الجمالية الحالية. وظيفة جمالية تعنى "إبداعاً لعمل فنى لمتعته وللمتعة الجمالية". لكن ماذا نفهم من متعة جمالية؟ إجابة بسيطة، لكنها ليست مبسطة، يمكن أن تكون هذه: إذا كانت المتعة هى الإشباع لحاجة، "فان المتعة الجمالية هى الإشباع لسلسلة من الاحتياجات الغير مباشرة والغير مرتبطة بطريقة مباشرة بالبقاء، احتياجات إنسانية تحديداً و، لذلك، عالمية". لإظهار وإثبات هذا الافتراض سنفرق بين نموذجين أساسيين من المتعة الجمالية: (١) المعرفية و (٢) المؤثرة، المرتبطتين بشدة بالتجربة، لكنهما مختلفان على المستوى النظرى والتحليلى. داخل النموذج المعرفى نجد الأنواع التالية من المتعة الجمالية:

(a) متعة الإثبات: يجد الإنسان متعة فى إثبات وجود شئ، فى تأكيد أن الحقيقة هى كما يعتقد هو أنها كذلك، ومشاركة هذا الإثبات مع الآخرين، مؤكداً هكذا شعوره عن الحقيقة والعالم، شاعر بذلك بيقين أكبر، مستقر بقوة فى شئ متماسك غير خاضع لذهاب وإياب وشكوك، على سبيل المثال، عن الخداع، الكذب، الوهم أو عدم الحقيقة: "يجد النوع البشرى *el homo sapiens*، بوضوح، متعة أكبر فى تأكيد أن الأشياء على هذا الحال وليست بطريقة أخرى" (Bentley)

(88: 1982) أمام ارتياب كبير، فقدان الاتساق مع الواقع الاجتماعي، الاضطراب السيكولوجي للفرد، الشعور بالخداع، الخطأ، الكذب، الوهم الباطل، إلخ، يحتاج غالبية الأفراد دائماً إعادة تأكيد روابطهم بالواقع، بالبرهان التجريبي والفطرة السليمة. كل تلك الأعمال الفنية، في حالتها المسرح، التي تقدم عوالم (واقعية أو فانتازية، سيان) بطريقة "مقنعة" كافية ومثبتة، تسمح للمتفرج بتأكيد وإثبات فكرته عن الحقيقة، ستتج تلك المتعة التي أسميناها متعة الإثبات أو الإقرار. مثل، لقد ذكرنا ذلك، الحقيقة ليست أبداً كما هي بالنسبة لنا، سيكون هذا الإثبات دائماً أثبات لإثبات، بمعنى، لتفسير الحقيقة. ما يهم ليس الحقيقة في ذاتها، بل قيمة الحقيقة التي تمنح لفعل الإثبات، من هناك كانت الأهمية الشديدة لأن يكون ذلك الفعل اجتماعياً وعاماً، كما يحدث في المسرح. تفسير الحقيقة فقط يصبح "حقيقة الواقع" عندما يتشاركه ويؤكدّه الآخرون.

(b) متعة إعادة التأكيد: هنا نحن لا نشير إلى تأكيد وتشارك تفسير للحقيقة، بل إلى إعادة أثبات قيم، أفكار، سلوكيات، مواقف أساسية ومبادئ أيديولوجية وسياسية. يتعلق الأمر بإقناعنا بحسن رؤيتنا للحياة والعالم، لإعادة أثبات الصلاحية والقيمة لتسلسل من الأفكار، المثل العليا والسلوكيات. أيضاً هنا نحتاج إلى الآخرين، لكن ليس للغالبية العظمى، كما في حالة الإثبات، بل إلى مجموعة أكثر اختزالاً، تلك التي نتشابه معها أو التي نقيم معها روابط للانتماء. يمكن أن يعرض المسرح نماذج للحياة والسلوك، يدافع عن أفكار وقيم، ويعرض هكذا لمتفرجين محددين تجربة من إعادة الإثبات "لسمات الهوية" الثقافية، الفكرية، الأيديولوجية والسياسية. في فترات أخرى اتسعت هذه الوظيفة للمسرح

كاحتفال أو طقس لإعادة الإثبات لأفكار وقيم كانت مخصصة للمجتمع بأكمله، الذى تشارك الرؤية نفسها للعالم، بدون تمييز للطبقات ولا للجماعات، التأثير للتطابق والتماسك الاجتماعى لتشمل المجتمع بأكمله. اليوم، بدون أن تختفى، هذه الوظيفة تبدو منجزة بخاصة تبعا للطبقة الاجتماعية الأكثر عددا اليوم، نوع من "طبقة متوسطة عالمية"، تبدو بداخلها جماعة أكثر اختزالا، "مثقفة" - بمعنى أرحب-، وهو ما يقود المسرح ليكون معترفا به اجتماعيا أكثر.

(c) متعة التقليد: أبرز أرسطو أمر أن الإنسان كان الحيوان الأكثر تقليدا للخلق وان التقليد خلق متعة. هكذا نراه فى وقت مبكر جدا فى الطفل. تقليد وتصنع، لعبة مع خداع متعمد، التكرار، التجربة المزدوجة، وبالإنابة: يجعل المسرح التطور الأقصى لهذه القدرة وللتأثيرات الممتعة التى ينتجها ممكنا. يشير كل ذلك إلى المفهوم المتعدد المعانى للمحاكاة. الاختلاف مع التقليد الحيوانى يوجد فى القصصية ومعنى التلاعب (مزحة، غياب الجدية) الذى يتحد مع التقليد، الذى يمكن أن يتحول إلى سخرية، محاكاة ساخرة للتشابه مع الآخر، مثل التحرر من الهوية الخاصة. يستخدم هذا الملمح الجلى أيضا للتمييز بين التقليد المسرحى عن نوع آخر من التقليدات التى تحدث فى احتفالات طقسية ودينية. التقليد فى المسرح دائما خيال أو يشكل جزءاً من الخيال<sup>(١١٤)</sup>.

(d) متعة الاكتشاف: هى التى تنتج عند كشف شئ مستتر أو معرفة شئ مجهول. المتعة التى تتحد مع الحاجة إلى المعرفة،<sup>(١١٥)</sup> لحل الألغاز و، بواسطة هذه المعرفة، يمكن الوصول إلى سيطرة أفضل على الحقيقة وعلى أنفسنا ذاتها. الاكتشاف هو الاستيعاب، لذلك أحيانا كثيرة تولد هذه المتعة من فهم ما كنا



نعرفه أو نرتاب به بدهياً. بتعبيره الأكثر نقاء، تحيا هذه المتعة مثل الإبهار، الإلهام، الإدراك الفجائي. المعرفة والفهم بشكل أكبر، يعنى أمان وسلطة أكبر والسيطرة بشكل أفضل من الممكن أن يكون هذا هو تفسير أصل هذه المتعة الإنسانية العالمية.

(e) متعة التماثل تتميز عن المتع السابقة لأن هنا الإقرار وإعادة التأكيد يحيا مثل التماثل مع أشخاص، بأسلوب الكينونة، التفكير والتصرف لشخص يعتبر فى الأساس مثلاً ويشكل نموذجاً، وإعلان للأنثى المثالية الخاصة بنا. أنها ثمرة عملية مشهدية مرتبطة بالبناء والحفاظ على الهوية السيكولوجية والذهنية للفاعل. يبدو أن كل شخص يحتاج إلى تلك العمليات من التماثل لتدعيم هويته والتصرف بالاتفاق مع نموذج مثالى لذاته، الأنثى المثالية، أنا مثالية تتحول بهذه الطريقة إلى مثالية الأنثى. لقد تحدثنا عن الضعف النفسى والمعرفى لذلك البناء الخيالى الذى نطلق عليه أنا من هنا تولد بكل تأكيد هذه الحاجة إلى التماثل مع "أنات" أخرى. يظهر المسرح نماذج مثالية يتماثل معها المتفرجون ومن خلالهم يستطيعون العيش بطريقة متخيلة، وأيضاً بأسلوب حقيقى وصحيح نفسياً، تجارب يستخدمونها حتى يعيدوا تأكيد تماثلهم. نوضح أنه بالطريقة نفسها، وبسبب الحاجة نفسها، يفترض التماثل أيضاً، وفى الوقت نفسه، الرفض أو الإقصاء لتلك النماذج أو التصرفات التى تتناقض مع تلك المثالية للأنثى. كل تماثل بموجب شئ وضد شئ آخر. يمكن تضمين أن ما يشاهده المتفرج على خشبة المسرح لا يكون أكثر من نماذج مرفوضة يعيد بها تأكيد الفكرة عن ذاته بطريقة سلبية. أيضاً هنا يمارس تأثيره أمر مشاركة أو عدم مشاركة تلك الأشكال للتماثل والرفض. لا يتماثل

المتفرج فقط مع ما يراه على خشبة المسرح، بل مع ما يشاهده فى القاعة. لا تنسى أن التماثل الذاتى هو دائما تماثل مع الآخر.

(f) متعة الاختلاق توجد أيضا متعة مرتبطة بالاختلاق، بالإبداع لحقائق جديدة أو لشيء غير موجود سابقا. هذه المتعة تذهب من الكاتب إلى المتفرج، مروراً بالتجارب الإبداعية التى يعيشها الممثلون، المخرج وباقي فنى العمل المسرحى. لا يستطيع المتفرج، تبعا للعمل ولمشاركته الكبيرة أو القليلة فى تفسيره وتقييمه، فقط اختبار تلك المتعة المرتبطة بالاختلاق عن طريق الإنابة، بل بطريقة مباشرة، عند أثبات أنه أيضا، عند العيش بطريقة تعاونية للتجربة الجماعية، يشارك فى تلك "المعجزة"، الخاصة بمنح حياة ومعنى لخيال.

(g) متعة "إعمال الفكر" نحن نشير هنا إلى المتعة التى تولد من حل مشكلة، من ممارسة الذكاء، المفهومة على أنها المقدرة على إيجاد تفسيرات، عمل استبطات منطقية، ربط فرضيات، بناء معنى متماسك. تقدم هذه المتعة إلى المتفرج المسرحى عندما يقدم عمل كتحدى معرفى، عندما يكيد له، التشويق(ترك شئ بدون حل خلال زمن)، الفجوات، الإضمار، المتناقضات والقفزات والكسر للتواصل يجبرونه على عمل ذهنى، على تركيز وانتباه أكبر. سيعتمد على الكفاءة المسرحية و"العقلية" للمتفرج الذى ينجز هذه المتعة أو يخفقها، محدثا التأثير المعاكس، عدم المتعة الناتجة عن عدم الفهم(ذلك "عدم فهم شئ أو تقريبا لا شئ" التى تزعج الجمهور بقدر ما تتضمنه، إذا لم تجد تفسيراً أفضل، نقصاً فى الذكاء، فى المعرفة أو فى القدرة "الاستدلالية"-على التأمل:امتلاك مهارات معرفية لإيجاد الحل لمشكلة-). سيفهم السبب فى أن الأعمال ذات الجدليات

المتشابكة بإفراط، أو بحبكة غير متماسكة، مجزئة جدا أو غير كاملة، لا تعجب في العادة إلا أقلية-الذين يبالغون بالتأكيد في فهمهم حتى يبدوا أكثر ذكاءا- بينما تغضب الأغلبية، بالرغم من أنه اليوم، بما أن التصريحات للرفض تكون تقريبا ممنوعة في المسرح، تصدر تلك الأغلبية رد فعل مناقض بالتصفيق، ربما أيضا حتى لا يحكم عليها بأنها قليلة الذكاء أو الحساسية. هذا الموقف به شئ من "المرض"، بالقياس بأنه يحول فعل الحضور إلى المسرح إلى فعل من التأكيد الذاتى بقليل أو كثير "فانتازيا" وقهريا: "يصفق الجمهور بحماس لنفسه لكونه تحديدا متفوق بشدة كجمهور مثقف جدا، حساس جدا و، إجمالا، شديد الذكاء" (Boadella 2000- 34). هذه الملاحظة الثاقبة السيکوسوسيولوجية الخاصة بـ A. Boadella تكشف أمرا أن جزءاً مهماً من الجمهور حول المسرح اليوم إلى شكل من البريق العقلى ولتأكيد البطانة الثقافية. endocultural. الظهور بهيئة "الخبير" أو "الفاهم" (المعمول عليه أكثر للجمهور متضمنا الناقد) له صلة وطيدة بالتغيرات أو الانحرافات لمتعة أعمال الفكر: "لابد من تقديم أعمال ذات إبهام شكلى كبير تمكن من التألق الفكرى للخبير" (Boadella 2000 ? 85).

حتى هنا، الأشكال المختلفة للمتعة الجمالية التى لها مكون معرفى قوى. سنرى الآن الأشكال العاطفية للمتعة الجمالية. الفصل بين المعرفة والعاطفة تحليليا أكثر منه حقيقيا، حيث إنه لا يوجد تفكير بدون عاطفة، ولا عاطفة بدون تفكير. بالرغم من ذلك، من المؤكد أيضا أنه ليس الشئ نفسه تجربة مهيمنة معرفية أو ذهنية، وأخرى مهيمنة عاطفيا أو تأثيريا. فكرة الهيمنة تستخدم لعدم

إثارة انفصالات مصطنعة بين ظواهر متنافسة وتكميلية، رغم أنهم سيكونون في الوقت نفسه متعارضين.

(a) متعة الاقتراب من ما هو مرغوب نحن نشير إلى متعة تثير الحضور، القرب والتأمل لشئ مرغوب. لن نصف "أدوات الرغبة" الممكنة التي يمكن أن تظهر على خشبة المسرح، لكن من الواضح أنها ذات طبيعة شديدة التنوع، من أجساد مثالية، علاقات مثالية، قواعد مثالية، إلى ملابس، موسيقى، ممثل أو ممثلة، شكل للأداء والتأويل، إلخ. شئ مرغوب هو شئ يثير الإعجاب، حلم الامتلاك أو ببساطة شئ حضوره محبب. طبعياً في المسرح هذه المتعة غير كاملة دائماً ومصعدة في جزء كبير، ليس فقط بسبب الصفة التخيلية للعرض، بل لأن الانفصال بين خشبة المسرح والقاعة لا يسمح بأكثر من "اقتراب" من أداة الرغبة.

(b) متعة الابتعاد عما هو مرهوب: أنها الظاهرة المتعارضة مع السابقة. هنا يشعر المتفرج براحة عند التحقق من أنه يستطيع الابتعاد عن شئ مرهوب. يمكن أن تظهر على خشبة المسرح كل أنواع الأهداف أو الحقائق المرهوبة: أشخاص، سلوكيات، مواقف، أماكن، أشكال، كوابيس، تهديدات. توجد متعة في الشعور بالخوف من شئ متخيل تحديداً بفعل معرفة أنه ليس حقيقياً. حول ذلك الرفض أو الخوف يمكن، بالإضافة إلى ذلك، تحقيق نوع من التفادي أو الابتعاد الرمزي. بينما من جانب المخاوف الكامنة يمكن أن تخرج للنور، للوعي وتفرغ شحنة سالبة، من جانب آخر تكشف لنا رغبات مقموعة تستطيع أن تكون أكثر إدراكاً اعتباراً من درامياتها وماديتها التمثيلية. سيكون شكل متطرف من هذا الرفض أو الابتعاد مما هو مرهوب هو التدمير الرمزي أو المتخيل لذلك المرهوب أو

المكروه. يخرج المسرح أيضاً أفعالاً، طقوساً وتقاليد رمزية، محاكية ومدمرة تخيلياً، بواسطة تلك التي تجعل الرفض عاماً أو واضحاً والرغبة في تدمير شئ أو شخص (ديكتاتوراً قاسياً، على سبيل المثال، أو أى هيئة أسطورية وهو ما سيكون تجسيداً للشر).

(c) متعة الإلهاء أو التشتت العاطفى غشير إلى التوترات الدافعة أو الناشئة مباشرة من التجربة الخيالية والعرض، بقدر ما نشير إلى كل نوع من التوترات التي يحملها المتفرج معه إلى المسرح، توترات عاطفية تؤثر في تجربته الاستقبالية بالقياس بأنها ستعين مواصفات قدرته على الانتباه والتفسير، تهيؤهما بمعنى أو بآخر، إلى الانفتاح العاطفى أو الانفلاق. يطلق أرسطو تقيساً على التحرر والتطهير "للعواطف" أو مشاعر الخوف والشفقة المحدثه بسبب المصير المأساوى للبطل. يمكننا فهمها فى معنى التحرر من التوترات العاطفية، التحرر الذى هو فى حد ذاته تطهير، بالمعنى الجسدى نفسه الذى فهمه الطب سابقا التطهير من داء الجسد من خلال النزف، الأدوية أو من المرض نفسه. عندما نتحدث عن العواطف، الأهواء أو الأحاسيس مثل "توترات عاطفية" فنحن نؤكد على المكون النشط والعضوى للعاطفة، الذى نفهمه بشكل عام على أنه "ضغط" يحرر المسرح من توترات سلبية، أو على الأقل ذلك الذى نتظره منه. عندما يحدث النقيض تماماً يمكننا أن نشك فى قيمة التجربة الجمالية التي اختلقناها. إذا كان التوتر ناجماً من العرض المسرحى نفسه، أثناء لحظة ما فى العرض، لابد وان يفتح التطور للحدث باباً حتى يتحول ذلك التوتر أو يقتتى معنى ما إيجابياً بالنسبة للمتفرج. لا يذهب أحد أبداً إلى المسرح حتى يعانى. موقف مازوشى من



جانب المتفرج معاكس تماما للقيمة والمعنى العاطفى للعرض المسرحى، لتأثيرات الإلهاء العاطفى(التطهير) الذى لابد وان يحدثها المسرح.

(d) متعة تجميل الحقيقة:يستطيع الإنسان أن يحول الحقيقة الفيزيائية والمادية(متضمنة جسده نفسه واللغة نفسها) بواسطة زخارف، إضافات، خفايا، إزالات، روابط، إيقاعات، تكرارات، إلخ، بفرض تجميلها وهكذا يستطيع الاستسلام لمتعة معاشته والتأمل. هذا الحافز نحو الجمال بكل أشكاله(البصرية، الصوتية، الاستاتيكية والديناميكية)يبدو أيضا عالميا، وبسببه لا يستطيع المسرح، عند استجابته إلى هذه الحاجة "الروحية" أو "التأملية"، إلا أن يوفر أنثروبولوجية ثابتة ومتطورة. تنشأ هذه الحاجة إلى الجمال ليس فقط من التأمل أو المشاهدة للطبيعة، التى ينتوى تقليدها وحتى التفوق عليها، بل من مثالية عن تلك الطبيعة نفسها، التى يعجب بها وفى الوقت نفسه يخاف منها بكم ما لديه مما هو منفلت أو غير متوقع. الجمال عرض مثالى لعالم منظم، متجانس، متوازن، تام ومنجز، بالرغم من وجود متغيرات وتحولات به، يحدث كل شئ تبعا لترتيب متوقع. يخلق المسرح، كما نقول، الجمال ويفعل هذا حتى يستطيع الجمهور الاستمتاع بتأمله وإعجابه، يحيا بذلك، رغم أنها ستكون لفترة قصيرة فقط، للحظات من "الأبدية"، أو من "الحلم بالأبدية". الخوف من التلاشى أو الضياع لما هو مرغوب، الإحساس بالموت، فى نهاية الأمر، أنها بالتأكيد القوة التى تحركنا لإبداع، لتأمل ولامتلكنا للجمال خياليا.

(e) متعة تجريد الحقيقة:أنها المتعة المعاكسة للسابقة. تبرز الجانب المظلم، القبيح، الناقص، المجزء، الغير منظم والمرضى للكائنات الحية وللعالم. لماذا

يحدث تأمل الانحطاط والفوضى للواقع متعة<sup>5</sup>. من الممكن لعدة دوافع فى آن واحد. من جانب، أنه شكل للتفادى أو الابتعاد بطريقة سحرية عن الشر والقبح: أمام استحالة إنكار وجودهما، نستطيع على الأقل تقديمها وبذلك توضيح أو أقناعنا بأننا نستطيع السيطرة عليهما. بالإضافة إلى، القبح والشر يعملان حتى لا نأخذ بالحسن، المقدس، الجمال والراقى بطريقة مفرطة فى جدتها: بإمكاننا أن نضحك من ذلك ونثبت الأشياء يحدث، بأننا لا نرزع تحت أى ذنب أو تهديد. أحيانا، أيضا، يثير تجريد الحقيقة بنا، أكثر من كونه ضحكة أو سخرية، الشفقة والحنو: أيضا نتماثل مع الضعف، اللين والعجز، ما هو مشوه وما هو قبيح، لأننا نعرف أن لدينا جميعا جانبنا الكوميدي الخاص بنا، الضعيف وحتى القبيح. يمكن أن يظهر القبح أو المشوه أيضا ممتزجا مع مظاهر أخرى نبيلة، جميلة وحتى سامية. سيكفى أن نذكر Cyrano de Bergerard، أحدب نوتردام أو دون كيشوت نفسه وسانتشو، دليل الأعمى، -el BUSCON القوادة LA CELESTINA أو Pascual duart. ودون خوان وفاوست، أليسا أشخاص يقدمون أيضا هيئات منحطة للحالة الإنسانية؟ منذ الرومانطيقية، على الأقل، يمتزج ما هو جميل وما هو قبيح، المأساوى والكوميدي، ويختلطا بسهولة ما يمكن أن يدمر الجمال المفرد بلمح سلبى واحد، بالكيفية نفسها ملمح إيجابى يمكن أن يعوض عن القبح أو السيئ (على سبيل المثال دون خوان دى ثوريا).

(f) متعة المفاجأة: تفترض المفاجأة دائما نوعاً من إعادة الأحياء، لحظة أولية للإثارة، بعيدا عن استحياتنا أو عدمه للمفاجأة بعد ذلك. يمكن أن يحدث المسرح أيضا كل نوع من المفاجأة، ما يهمنى الآن هو إبراز المتعة العاطفية التى

تصاحب ظهور شئ غير متوقع أو غير مألوف. تقترض المفاجأة تهيئاً أنتباهي، حالة معينة من التأهب حتى تستطيع على الفور أن تقصى وتحصى درجة التورط أو المخاطرة المحتملة. إذا أحدثت أولاً توتراً مفاجئاً مشابهاً للخوف، ينخفض التوتر في التو، وتختفى تلك الصدمة محدثة متعة. هناك مسرح يبحث عن مفاجأة مستمرة أو مدعمة من المتفرج، للحفاظ عليه معلقاً بالمكيدة أو حتى يفمر رغباته بالدهشة والافتتان. قد تكون المفاجأة بصرية وموسيقية- وحينها يوحد المسرح العرض بالدراما- أو يكون درامياً على وجه خاص، أو، يرتبط بحدث غير متوقع وبالتوتر الذي يمكن ان يحدثه حول تطور الصراع أو الحبكة.

(g) متعة الكلمة: أن الكلمة أو اللفظ هي مصدر المتعة لقد ذكرنا ذلك عدة مرات. نرغب في أن نبرز هنا الأهمية التي لهذه المتعة في المسرح. نستمتع بالجمال المبنية جيداً والمقالة بشكل جيد، بالدعابات، بالصور الشعرية، الغنائية أو الغير مألوفة، بتتغيم مستحسن، قوي، عذب، حماسي، حزين أو درامي. يمكن أن نظل مفتونين بصوت، كما يحدث للأطفال مع أصوات الرسوم المتحركة أو الدمى، أو الراشدين مع مغنى أوبرا، ممثلة أو مغنى روك. تنوع الصوت والكلمة غير محدود. لا نعرف نجاح كوميديا لوبي أو شكسبير بهذا السحر للصوت، بصوتية أبيات الشعر، بقوة الصور التي تبنيها و تستدعيها الكلمات. نتحدث ثانية عن التلاعب بالألفاظ، التوريات، المعانى المزدوجة، الطرفة، الأخطاء، والاستخدام المغالى للغة، وسائل نالت بواسطتها الكوميديا، الفواصل والساينت هذا القدر من التقبل دائماً<sup>(١١٦)</sup>.

(h) متعة الإيقاع: نشير إلى كل نوع من الإيقاع، بخاصة كل سمعي وبصري.

يولد الإيقاع من توزيع منتظم للحركة والوقفة. ما يتمتع به الإنسان من الإيقاع هو شئ موجود فى كل الثقافات: إيقاع الموسيقى وإيقاع الباليه أو الرقص. ولقد أدمج المسرح، منذ جذوره الإغريقية، دائما الموسيقى والرقص فى العرض. تغنى الجوقة الإغريقية وترقص أمام المتفرجين وذلك هو أحد وظائفها الأساسية، بجانب التعليق وأن تحل محل الجمهور، لتدمجه هكذا فى العرض. ما ينجز من الإنشاد، الغناء والرقص هو إيقاعية بشكل واضح. لا يمكن أن تكون مشاركة المتفرجين مباشرة كما فى الأصول، لذلك تحل محلها الجوقة. لكن التصرف المتوقع والمشارك للجوقة ليس شفها فقط أو تأمليا، فهو بحاجة إلى أن يعبر عنه جسديا وبدنيا، لذلك فإنه يحمل الصدمة التى تنتج عنصر المفاجأة للبطل. للخروج من التوتر المأساوى، تحتاج الجوقة الغناء والتحرك بإيقاعية. لم يتخل المسرح اليوم عن هذه المكونات الجسدية والإيقاعية، بالرغم من ذلك، نادرا ما يحقق الدمج لمتعة التأمل للحركة الإيقاعية، البصرية والسمعية، مع تطور الحدث الدرامى. أكثر من المسمى "مسرح-الرقص"، هو المسرح الموسيقى الذى يستكشف ويستغل هذه المتعة المرتبطة بالإيقاع.

(أمتعة التحفيز يستطيع المسرح أيضا، بسبب الحضور المباشر للجسد، الأدوات، الصوت والصور، إحداث متعة من التحفيز العصبى-العضوى. لا نقول أن هذا التحفيز ينفصل عن النوع الآخر من المحفزات الخيالية، الذهنية والعاطفية، بل أن المسرح يخلق أيضا تأثيرات تشيطية سيكوفيسيولوجية. يوجد نوع من المسرح يعمل بطريقة مباشرة على الإثارة الجنسية، على سبيل المثال. إذا كان هذا الغرض هو العنصر الوحيد الذى يحرك أو يوجه العرض، فمن الصعب

أن نعتبره مسرحاً هنا لا يوجد خيال فعلي، بل جنسية بصرية. بتعبير أكثر وضوحاً نستطيع التحدث عن متعة المتفرج أو المشاهد، متعة تولد من رغبة مقموعة يمكن أن تكون مرتبطة، حسب فرويد، باستكتشاف "المشهد الآخر" و"تابو زنى المحارم". بدون الحاجة للتحدث عن الانحراف، يبدو من الواضح أن القدرة على التأمل بحرية وبدون رقابة بصرية، لأجساد حقيقية (وليس لصور)، فى كثير من الأحيان غارقة فى حبكة إباحية متخيلة حسياً وتجبرها على إصدار إيماءات وتصرفات مرتبطة بالرغبة والانجذاب الجنسى بوجه عام، هذه الشهوانية والحسية للمسرح، نقول، التى فى كنفها يمكن انتهاك كل نوع من القيود والمحرمات، يبدو أن لها ثقلًا قوياً للتحفيز ذا طبيعة شهوانية. بالفعل، لم تختلف أبداً هذه القدرة على الأغراء والمتعة الشهوانية المقاسة التى يحدثها المسرح، يكفى ذكر كم المحرمات التى عانى منها على مدى التاريخ من جانب السلطات الرسمية، الدينية والمدنية، كم من المرات حاول التنظيم والتحكم فى "تجاوزاته"، أو إقصائه وتهميشه التى يعانى منها حتى اليوم الممثلون أنفسهم، وبخاصة الممثلات، اللاتى قورنت مهنتهن فى الكثير من الأحيان بالبغاء، أو عندما منعوا النساء من الصعود على خشبة المسرح، إلخ. للمسرح دوماً شئ من الانتهاك والمخاطر: يخاف منه كما يخشى من الرغبة، الفوضى التى تحرك دائماً متعة الأجساد وتأملها<sup>(١١٧)</sup>. يقترن المسرح بسهولة، بسبب هذا الدافع، بالاحتفال، بخاصة بخلاعة الديونيسوس والكرنفال، كجزء. لكن بدون الحاجة على التأكيد على المظهر الجنسى للتحفيز المسرحى، يمكننا أن نشير ببساطة إلى وجود متعة مثارة من كل الدوافع الجسدية الحاضرة خلال العرض، المحفزات التى، فى عمل ناجح، لا بد وأن تكون دائماً إيجابية، بمعنى، حيوية أو تشيطية، بعيداً عن رؤيتنا



## لأهوال أو عجائب على المسرح.

(زمتعة الاستدعاء: ينتج المسرح تأثيرات ممتعة، ليست فقط بسبب ما نراه ونسمعه على المسرح، بل بالقدرة على الاستدعاء التي تحتويها الصور، الحركات، الأجساد والكلمات. أنه مضمار حيث تأخذ الذاتية فيه زمام . الأمور. نستطيع التحدث عن صور، أجواء أو حالات لها بالنسبة للأغلبية سلطة استدعائية واضحة بقليل أو كثير، لكننا لا نستطيع أبدا التحكم بالكامل في الاستدعاءات الغير محدودة، الروابط والذكريات التي يمكن أن تحدثها صورة محددة، إيماءة، كلمة أو حدث في كل متفرج. لإثراء بصرى، صوتى، تعبيري وحركى، بالتأكيد قدرة أكبر على الاستدعاء، شريطة ألا تفاجئ المتفرج. يقتضى الاستدعاء "سكون" معين، الحد الأدنى من الوقت لينتج، بالقياس بأن لابد وان يستند على العمليات الخيالية والتشاركية الداخلية للمتفرج. أيضا يمكن أن يكون هذا حال الاستدعاءات الغير مستحسنة، رغم أننا حينها لن نسميها استدعاءات بالمعنى الصحيح، بل ذكريات، حيث أنها تنتج بدون رقابة أو بدون تقبل من جانب المتفرج.

(k)متعة الهروب: نحدد أخيرا، داخل قالب المتعة الجمالية المؤثرة، المتعة التي تحدث النسيان المؤقت أو الانتقال للمستولية، لجدية الحياة، الكفاح من أجل البقاء أو الوجود، الصراعات اليومية، التوترات البيئية، العائلية ومن كل نوع. يتعلق الأمر بآلية من الردع لكل تلك المحتويات للوعى التي تنتج التوتر والقلق: تتحى كل ذلك جانبا لتستسلم للتجربة والتأمل الذى يقدم أمام أعيننا. أحيانا يتم الحكم على هذه الحاجة للتسلية، التمتع والهروب بصورة سلبية

ومحقرة. رغم ذلك لا يجب علينا تشبيه هذه الحاجة ذات الطبيعة البيولوجية، النفسية والذهنية ؟التي نسميها تبسيطيا هروب-بالهروب من المشكلات، عدم المسئولية أو أشياء من هذا القبيل، رغم أنه فى بعض الأحيان يمكن أن تتحول هذه الحاجة للهروب إلى علم الأمراض. يمكن أن يكون الهروب أيضا إستراتيجية من المواجهة:وقفة، موارد، انتظاراً ضرورياً قبل أن نقرر القيام بفعل. علينا الإدلاء بملاحظة:اليوم لا يؤدي المسرح، ولا نوعيا ولا كميا، وظيفة الهروب التي أنجزها فى أزمنة تاريخية أخرى. فقد فازت وسائل أخرى للهروب أكثر قدرة بالمباراة(تغلبت عليه):السينما، التليفزيون، كرة القدم أو ببساطة الاستهلاك. ربما يجبر هذا المسرح على التركيز أكثر على وسائله الخاصة ومصادره، معززا ليس فقط وظيفة الترفيه والهروب، بل كل تلك الوظائف الأخرى التي أشرنا إليها حتى الآن كإشباع لاحتياجات غير "مادية".

لذلك يمكننا اعتبار المتعة المسرحية والمتعة الجمالية الشئ نفسه. أردنا أن نوضح بإبرازنا للطبيعة المتغيرة وحتى المتباينة للمتعة الجمالية التي يمكن أن يحدثها المسرح ظاهرتين يلقي ستار من الظلام حولهما فى كثير من الأحيان:أحدهما، الصفة الفائقة الوصف والغير مفسرة للخبرة الفنية. والثانية، الوظيفة الأيديولوجية العلاجية للمسرح.

حول المظهر الأول، بدون إنكار أن كل عمل مسرحى يترك بالضرورة مناطق كثيرة من الصعب تحليلها وتفسيرها، نسلط الضوء على تلك الصفة من الغموض والتي لا توصف، التي تقترن غالبا بالرفعة أو "السمو"، وتكون فى أغلبية المرات ليست أكثر من إضافة أيديولوجية لها صلة ضئيلة بالظواهر السيكلوجية،

الجسدية والذهنية، ظاهرة ومفسرة نسبيا، تحدث في الجمهور بشكل حقيقى. يواصل المسرح بالتأكيد، والفن بوجه عام، احتياجه لذلك النوع من الرفعة الذاتية، حيث يحوى تجربة ثرية جدا ومعقدة، لكنها ليست أكثر غموضا من أى تجربة أخرى، تتفق في مملكة الرفعة والكرامة مع ما يتخيل إنه المسرح في عصور أخرى، باحثا بذلك اليوم عن مكانة لا تتناسب بشكل كاف مع المكان الفعلى الذى يشغله اجتماعيا. بهذه المغالاة المفرطة، الأكثر انعزالا وفراغا كل يوم، عن فضائل وقيم المسرح، يسيئ المسرح نفسه، بهجرانه لما هو أكثر أهمية: المعرفة الجيدة الخاصة بما يعمل وكيف يمكن أن يكون في كل مرة أكثر تأثيرا عالما أى التأثيرات الفعلية التى يحدثها في المتفرجين، كما حاولنا أن نصف في هذا الباب. يوجد من بين هذه التأثيرات، بالطبع، الأيديولوجية والعلاجية، جزءان هامان نستطيع فيهما تضمين غالبية المشار إليهم. نرى كيف تتفق كل هذه التأثيرات(المتعة، في مظهرها الإيجابى ) على خشبة المسرح، كيف تنطق وتدمج في عمل درامى، يمكن أن يكون هذا أفضل طريق حتى نستعيد المعنى الحى للعرض.

## أنثروبولوجيا مسرحية؟

بالإضافة إلى السيموطيقية، أكثر العلوم التى حاولت الاقتراب من نظرية معاصرة للمسرح كانت الأنثروبولوجيا. بشكل مزدوج:من جانب، التحليل للطقس، الأسطورة والتراجيديا، ومن جانب آخر، الدراسة للأشكال المسرحية لثقافات أخرى ليست غربية. بسبب نقص الأسس النظرية الراسخة عن الطبيعة الخاصة للمسرح، أحدثت هذه التحليلات تأثيرا متناقضا: فقد ساعدت على فهم أفضل

للوظيفة والمعنى الاجتماعى للمسرح، كما أظلمت أيضا الفهم للمسرح فى ذاته كفن مختلف.

كان النقل لفكرة الطقس والأسطورة إلى المسرح، مؤسسا على الجذور الأنثروبولوجية العامة، أحد عناصر التشويش الأكثر اتساعا. الطقس والأسطورة، شديدى الاقتران دائما، اختلفا عن المسرح منذ اللحظة نفسها التى انفصل فيها المسرح فيزيائيا عن الطقس. إذا تحدثنا عن اليونان، بمجرد أن يقف أمام الجوقة ممثل ويبدأ فى الحوار معها<sup>(١١٨)</sup>. هنا لا يوجد طقس، لا يوجد احتفال مقدس يشارك فيه الجميع بطريقة مباشرة، لأن البعض يبدءون فى تأمل ما يفعله ويقول له آخرون بدون أن يفعل هؤلاء شيئا آخر سوى النظر. الخلاعة، شعائر الإخصاب والتحرر من ما هو غريزى، كل ذلك ينفصل سريعا عن المسرح أيضا يتبقى فقط ذكرى عبادة الآلهة، وهو ما، لم يكن ينتمى أيضا إلى المسرح. ولقد أدرك المسرح، كما نعرفه، ذاته سريعا، خلاصته الخاصة وسبب كينونته، مرتبطا بالكلمة والحوار، بشكل أساسى، من خلال هؤلاء الذين يخرجون أساطير تتجرد شيئا فشيئا أيضا من صفتها المقدسة لتكون وسيلة لنقل أفكار، معضلات أخلاقية، استفسارات حول القدر، بناء لهوية أيديولوجية وثقافية جماعية.

يتغذى الطقس من الأسطورة، وفى هذا يشبه المسرح الأول، لكن سرعان ما توقف المسرح عن كونه مجرد مروج أو دعائى للأسطورة. نحن نشير إلى اليونان، حسن، المسرح البدائى المعروف أكثر وبطريقة أفضل، الأكثر روعة وعظمة للأصالة، لذلك، كان ما حافظ على الطقس والأسطورة مسرح أستطاع التحول لتشكيل جزء من الخيال والعرض<sup>(١١٩)</sup>. لم يحدث العكس، كما يحاول البعض

أقناعنا مؤكدين أنه لابد وان يعود المسرح إلى الطقس والأسطورة البدائيين حتى يستعيد ذاتيته. ليست أسطورة الجذور أكثر من فانتازيا عن نقاء كل ما هو أصلى، تأكيد متعذر أثباته بشكل دائم تقريبا. إذا كان انفصال المسرح عن الطقس والأسطورة تقدماً ثقافياً، حيث تتسع أشكال التعريف ورؤية الحقيقة، ويكون التفكير والنقد ممكناً، يظهر الفن كالمحاكاة والخيال، ويمنح الإنسان وسيلة رمزية سلطوية وإبداعية، إذا كان الأمر كذلك، لن يفهم لماذا يتوجب على المسرح تحقيق رحلة تقهقرية، واضعاً في اعتباره المسافة الرهيبة التي تفصلنا عن تلك الحضارات التي يشغل فيها الطقس والأسطورة مكاناً وأهمية محددة بشكل جيد. عند محاولة استعادة هذه الجذور، التي تسلط الضوء في الحقيقة على هذه الأنثروبولوجية المسرحية الضعيفة فلن تكون لذلك مشكلة مسرحية، أن يشير موضوع عام إلى اتجاه حضارتنا: الانفصال عن الطبيعة؟ عن العمق الطبيعي والغريزي- للإنسان المعاصر، فقدان الشعور أو الوعي بواقع متجاوز للمتعالى، ستكون سحرية، أسطورية أو دينية، إلخ. سيمتزج نقص الحيوية المسرحية، وإفراطه في التصنع والزيف، مع هذه المشكلة الثقافية العامة، وينتهى هكذا مدافعا، في الحقيقة، عن ذوبان المسرح كفن محدد وحقيقة ثقافية مختلفة بوضوح عن الدينية، الأخلاقية والاحتفال المقدس. فيما ينتهى هذا المسرح المروج لتلك المرجعيات الأنثروبولوجية؟ حسنا إذن، فيما عدا استثناءات رائعة، في مسرح أكثر زيفا، حيث الرقصات، الباليه، الطقوس- الزائفة البدائية، إعادة الإنتاج لاحتفالات مسرحية ومانيفيستو لثقافات أخرى، إلخ، يبقى كل شئ يبقى بالغريب وينتهى محدثا تقليدا سيئا. بعيدا عن سياقه، من جانب آخر، يفقد استخدام الأقنعة، اللباس، الأساطير، الطبول والآلات الموسيقية البدائية بقليل أو

/



كثير، تعبيرات كرتفالية واحتفالية، إلخ. معناه الحقيقي الرمزي، الجمالي والتأثيري. أننا لا ننكر أهمية أن الطقس والأسطورة بوجه عام، كأشكال للفكر والتحكم في العاطفة، لا يزالان موجودين في ثقافتنا، بما فيها المسرح نفسه. سيكفى ذكر باي-أنكلان وجارسيا لوركا حتى نثبت ونفهم الأهمية الكبيرة التي للأسطورة في كل أعمالهما. تبقى الأساطير على قيد الحياة بطرق مختلفة وتستجيب إلى احتياجات عميقة، كما حل وأظهر C. Jung بواسطة نظريته عن اللاوعي الجماعي والأنماط. إضفاء طابع الطقس على الحياة الاجتماعية هو أيضا أنثروبولوجية أخرى تستمر مظاهرها ولا تتوقف عن كونها اليوم شديدة الأهمية كما في فترات أخرى. الجديد هو "التدنيس" أو فقدان قدسية الطقس والأسطورة في المجتمعات الحديثة. المسرحة للطقوس الجديدة والأساطير، أو للأشكال الجديدة للطقوس والأساطير القديمة، ذات صلة زهيدة، رغم ذلك، بما يتظاهر به مسرح "أنثروبولوجي" معين. يشغل الفن والمسرح اليوم جزءاً كبيراً من المكان الرمزي والعاطفي (الاتصال مع الحقيقة المتجاوزة للواقع أو المتجاوزة لليومي، أو مع أسرار الحقيقة الحقيقية والحقيقة الخيالية) الذي كشفه الدين والسحر، لكن محاولة ملء ذلك الفراغ ليس هو الشئ نفسه الذي يتظاهر بالعودة إلى الدين أو السحر. الاحتياجات "الروحية" نفسها، بالقياس بأنها عالمية ثابتة، تقتضى أشكالاً مختلفة من الترميز والإشباع، بالتوافق مع النظام الرمزي المدنس الذي يدعم اليوم ثقافتنا.

كما يتطور المسرح حتى يختلف عن الطقس، يحدث الشئ نفسه في علاقته مع الأعياد. الأعياد (العريضة الدينوسيسوسية) هي الوجه الآخر للاحتفال الطقسي.

حيث يقدم أبولو إلى الطقس نظاماً، تكراراً، مراعاة للقواعد. وعلى النقيض يقدم ديونيسيوس: الاحتفال، الفوضى، الانتهاك للقواعد. يبدو المسرح في جذوره غارقاً في الطقس والاحتفال. لكن سريعاً ما يبدأ في الانفصال، خالقاً مكاناً وزماناً خاصاً، مختلفاً. يواصل حفاظه على روابط خارجية مع الطقس والاحتفال، لكنه يتعامل بشئ مختلف جذرياً: يتحول المشاركون إلى متفرجين، المراعاة إلى المشاهدة، الطقس إلى الخيال، الخلاعة إلى تطهير، سخرية وطرفة. لا يلغى المسرح الطقس ولا الاحتفال، ببساطة يأخذ بعضاً من عناصرهما ويحولهما شيئاً فشيئاً إلى خيال يقلد، يعرض، يتصنع، يناقض. الصفة الطقسية أو الجدية المحافظ عليها بالأخص في التراجيديا، والاحتفال، في الكوميديا. تواصل العروض شغلها لحيز في الأيام المحددة للأعياد والاحتفالات الدينية، وهو ما كان يحدث في العصور الوسطى وبخاصة في الباروك، كما يظهر طقس الأسرار الذاتى. بما فيه العرض نفسه (الكوميديا) يطوق مناسبات احتفالية أخرى، بخاصة البالية<sup>(١٢٠)</sup>. لكن المسرح لا يختلط مع الأعياد والاحتفال الدينى. فالمحاولات "لإضفاء الطابع الكرنفالى" على المسرح، لجعل المتفرجين فى العرض مشاركين بطريقة مباشرة كما يحدث فى الاحتفال، تعارض الطبيعة الخاصة للمسرح: العودة إلى هذه الجذور ليست العودة إلى المسرح، بل إلى ما قبل المسرح. أود التحدث عن العلاقة بين الممثل والأشبين أو الكاهن. من الصحيح انه، أمام فقدان المعنى الدينى والشعائرى للحياة، يمكن أن يشغل الممثل اليوم مكان الكاهن، بالقياس بأنه يحقق أفعالاً من "السحر الاسترضائى"، "التقية" و"طرده الأرواح الشريرة" حيث أنه يفسح المجال لأن يكون وسيطاً بين المجتمع وذلك "العالم الآخر" للظلال، الرغبات والمخاوف المقموعة. ويعد المهرج، الذى يرتبط

أيضا مع الممثل بقراءة معترف بها (نذكر العنوان مذكرات مهرج، ل. A. Boadella)، مرجع آخر من المراجع الرمزية للممثل، التي تسمح له بقول حقائق لا يسمح لآخر بقولها بالقدر نفسه، بسبب هيئته المضحكة والكوميديّة (١٢١). لقد عدلت الرومانطيقية، بالرغم من ذلك، هذه الصورة الهامشية، للممثل، بالإعجاب والرفض في الوقت نفسه، مستبدلاً إياها بالخاصة بالفنان، التي تتشابه اليوم مع الممثل. استوحت دراسة عن مكان الممثل الاجتماعي على مدى التاريخ، منذ الإعجاب والاحترام في اليونان، حتى التفكير الهرطقي والجمهور الزنديق الذي حاولت الكنيسة الكاثوليكية لعنته، كان له اهتمام واضح أنثروبولوجي، ليس تاريخيا واجتماعيا فقط، لكن لا يبدو أن هذا سيكون خط البحث للمدافعين عن تلك العودة "إلى الجذور".

لقد بدأت الأنثروبولوجية المسرحية اقتراب آخر أكثر ثراء نحو المسرح بواسطة تحليل للمظاهرة المسرحية في ذاتها. Eugenio Barba وجماعة من الدارسين الفرنسيين والايطاليين الدعاة إلى هذا النهج الجديد. رغم أنه لا يزال مبكرا المخاطرة بالنتائج، لكن يبدو أن هناك مشكلة في عدم التطابق النظري المبدئي الذي يستطيع إلغاء جزء كبير من أبحاثهم. نحن نشير إلى عدم التفرقة بين مسرح وعرض، من جانب، وإلى اعتبار عمل الممثل قبل أي شئ كأداء، أكثر من كونه تفسيراً وتمثيلاً. تعكس هنا مشكلات نظرية تحدثنا عنها في الصفحات السابقة. الأبحاث البيولوجية عن عمل الممثل وتعبيريته الجسدية (النشاط، ما قبل-التعبير، الحضور الجسدي، التقنية الإضافية-اليومية) كذلك حول عمليات التلقى، بفائدة لا يمكن إنكارها، لكنها تحاول دائما الاندماج في منظور نظري

يحترم الصفة المتخيلة للعرض والتفسير، ولا يكون ملوثاً بتصوف بدائي أو شرقي. لا يتعلق الأمر بنسخ تقنيات مسرحية لثقافات أخرى بشكل قسري، إعادة إنتاج احتفالات بعيدا عن نصيتها السياقية أو البحث عن موضوعات غريبة لكتابة نصوص ملحمية وشعرية بطريقة ملتبسة. فهم تقنيات الأداء الخاص بالمثلثين الشرقيين (No-Kabuki-Kathakali النو، الكابوكي، الكاثاكلي) إلخ). يمكن أن يستخدم للتغلب على *etnocentrismo* النعرة العرقية الثقافية المدافع عنها قليلا وأيضا لتحسين الإعداد الجسدي والذهني للممثلين بوجه عام، لكننا نظن أن لهذا الطريق منفعة زهيدة جدا لا يمكن تأسيس أنثروبولوجية مسرحية حقيقية به وحده.

بالطبع يستطيع المسرح من خلال منظور مختلف جدا استغلال بعض أفكار الأنثروبولوجيا الحالية الشديدة الثراء. نحن نشير على وجه الخصوص إلى فكرة الثقافة، التي عرف C. Geertz 1990 تحديثها موضعا أهميتها الكبيرة. إذا كان هذا، كما ندكي، ليس تبسيطا للتعقيد، بل من أجل فهم أفضل، فإن التعريف الأنثروبولوجي للثقافة، الذي يندمج فيه الفن والأيدولوجية، هو وسيلة مناسبة على وجه الخصوص لوضع المسرح داخل النظام الرمزي الثقافي. تعرف الثقافة نظاماً مرتباً من الرموز والمعاني، تعمل مثل آلية للتحكم في السيطرة السلوكية الفائقة النشاط، تعطى التجربة معنى، تخلق نماذج رمزية عاطفية، تحرك مؤسسات تضيف المادية على التفكير والمعلومة فيها. عند تأكيد إن المسرح، من خلال الخيال الواقعي، يساهم في بناء وإعادة إنتاج النظام الرمزي لمجتمع ما، فقد اقترينا من هذه الفكرة عن الثقافة من خلال ما يقبض على معنى أكبر،

بخاصة إذا وضعنا في اعتبارنا الطابع العام للعمل المسرحي.

تفهم الثقافة بشكل أفضل ليس كتعقيد لمخططات مادية من السلوك-عادات، أعراف، تقاليد، مجموعات من العادات-( . . . )، بل مثل سلسلة من آليات التحكم-( . . . ) التي تحكم السلوك-( . . . ) الإنسان - تحديداً - أكثر الحيوانات اعتماداً على آليات التحكم تلك الفائقة النشاط، البعيدة عن جلده، عن تلك البرامج الثقافية التي تنظم سلوكه ( . . . Geertz 1990-51).

لآلية التحكم الأولى، والأكثر أهمية، علاقة بأسلوب توظيف الفكر، لا يجب علينا اعتبارها ببساطة مثل شأن داخلي يحدث في ذهن الأفراد، بل مثل نشاط اجتماعي وعام. كما يقول C. Geertz:

مكانه الطبيعي هو ساحة المنزل، وساحة السوق وساحة المدينة. لا يتكون التفكير من "أحداث تحدث في الدماغ" (بالرغم من كون الأحداث في الدماغ وفي أجزاء أخرى ضرورية حتى يكون التفكير ممكناً) بل من مرور أسماء G. H. Mead وآخرون رموزاً دالة ؟ في جزئه الأكبر كلمات، وأيضاً إشارات، إيماءات، رسوم، أصوات موسيقية، أجهزة ميكانيكية ( . . . ) - أي شئ لا يكون معرقلاً، في الحقيقة، لحالته المجردة، ويكون مستخدماً لفرض معنى على التجربة ( ١٩٩٠ - ٥٢).

نحن بحاجة إلى فرض معنى على التجربة - يثبت هذا وجود حاجة حقيقية بيولوجية- وفي هذه المهمة، التي هي عامة واجتماعية، أكثر من كونها خاصة وذاتية، يستطيع المسرح أنجاز وظيفة منظمة هامة. حيث لا تعرقل الكلمات،



الإشارات، الإيماءات، الأصوات الموسيقية، الأشكال، إلخ، الحالية البسيطة حتى تستقصى، تستجوب أو تعيد وضع معنى السلوك الإنساني، مدلول علاقته وتفاعلاته، أفكاره وقيمه. لا يستطيع التفكير ولا السلوك أداء وظيفة على هامش المخططات الثقافية: يخضع العقل البشرى بالكامل لمصادر ثقافية حتى يعمل وتلك المصادر، كنتيجة، ليست مضافة إلى النشاط الذهني، بل عناصر بنائية له" (Geertz 1990 - 77) أصبح أفراداً، أو، كائنات فردية ووحيدة، ليس بسبب التخصيص النوعي لكم المخططات الذهنية والنظم للمعاني التي بفضلها نستطيع تنظيم، تشكيل، تدعيم وتوجيه سلوكنا بأسلوب شخصي ومميز. ليست ثقافتنا، الثقافة التي نولد ونتطور فيها، شيئاً إضافياً، إضافة خارجية وتكميلية لفكرنا، بل عنصراً أساسياً وبنائياً لنشاطنا الذهني، لا غنى عنه للوصول إلى تطورنا الخاص. ما نفهمه حقيقة، في هذه العملية، ليس حل مشكلات الحياة بقدر إيجاد تفسير، وتأويل واضح لردود أفعالنا، عواطفنا ومشاعرنا. من هنا يكون من المهم جداً ما يسميه "C. Geertz نماذج رمزية للعاطفة"، لأن العاطفة منتج رمزي وثقافي أيضاً. يساهم الفن، الطقس، الأسطورة، المسرح، كل بآلياته الخاصة، في خلق "الصور العامة للشعور" التي نحاول أن نوجه بها ونعطى معنى، شكلاً وترتيباً لانطباعاتنا عن العالم. يرتبط المسرح هكذا بالدين، الأيديولوجية والفن بوجه عام، كل ذلك "محاولات لتقديم توجيهه لهيئة لا تستطيع العيش في عالم لا يستطيع الفهم". (Geertz 1990 ? 129)

بخاصة نستطيع ربط المسرح بوظائف التحكم وإعادة التوازن التي تقوم بها الأيديولوجية داخل ثقافة ما: "الأيديولوجية هي استجابة لحالة من التوتر. الآن

فقط نضمن التوتر الثقافى، كذلك التوتر الاجتماعى والسيكولوجى. ما يعطى فى الغالب للنشاط الأيديولوجى أصلا هو فقدان التوجيه" (Geertz 1990 ? 192). عند إظهار حيرة الإنسان المعاصر على المسرح، يعكس المسرح، ليس فقط أزمته الخاصة، بل أزمة مجتمع بأكمله.

### **فكرة، عاطفة وشعور: فهم صعب لكنه ضرورى**

حتى نفهم بطريقة أفضل تأثيرات المسرح على المتفرج نحتاج إلى نظرية عن العلاقات بين الفكرة، العاطفة والشعور، لأن من خلال هذه القوالب الثلاثة الاتصالية يظهر كيف يصل المشهد إلى القاعة ويؤثر بطريقة مباشرة على الجمهور. الأفكار، العواطف والأحاسيس وثيقى الصلة، يقدمون بشكل فجائى دائما تقريبا حيث يكون من الصعب وضع نظام سببى أو ذى تأثير بينهم، لكن كل هذا لا يعنى أنهم سيصبحون الشئ نفسه أو إننا لن نستطيع التمييز بينهم. بالرغم من أن الأفكار مثل الأحاسيس والعواطف لها أساس عصبى يتضمن التوظيف المنظم أو المتصل بأجزاء كثيرة من العقل، ولقد نجح علم الأعصاب الحالى فى التمييز بين مناطق ومدارات يتداخل فيها بشكل مهيمن الفكر، العاطفة أو الإحساس، واتصالاتهم المتبادلة أيضا. المبدأ العام الذى نطرحه هنا هو الخاص بأن التجربة الجمالية المسرحية، فى الممثل كما فى المتفرج، هى تجربة من التوحد والدمج بين الفكرة، العاطفة والشعور. فى الشخصيات، كما يحدث فى الحياة، يمكن أن يكون الانفصال والتعارض بين السلوك والفكرة، بين الفكر الواعى والفعل، مصدرا لمسرحية درامية ذات أهمية مسرحية كبيرة، تحديدا لوجود مبدأ عام يؤكد محاولة كل فرد لتجنب "التنافر المعرفى" بين

أفكار، عقائد وأفعال. لكننا لا نتحدث هنا عن هذه المتعارضات الدرامية فى الخيال(يتردد هاملت بين أفكاره ودافعه للانتقام، بين عواطفه والفعل، يحتاج وقتاً ليحل هذا التناظر المعرفى-الوجدانى)نحن نشير إلى تجارب الممثل والمتفرج، إلى التأثيرات المعرفية- المؤثرة أو الوجدانية للمسرح. من خلال هذا المنظور نقول أن العمل المسرحى والتفسير للممثل لابد وان يضعنا فى اعتبارهما ذلك المطلب للدمج. لا يمكن فى المسرح فصل الفكرة عن العاطفة، ولا العاطفة عن الإحساس. يحملنا هذا إلى تأكيد مبدأ عام آخر:لابد وان تكون التجربة الشاملة للممثل والمتفرج المسرحى ممتعة وإيجابية، وهو ما يقتضى اختفاء التجزئة والتعارض بين تلك الأساليب الثلاثة للتجربة وإعادة البناء الوجدانى-المعرفى. العواطف والأحاسيس السلبية، مثل الارتباك والتفكك المعرفى، هى تجارب يرفضها الممثل والمتفرج. ليس المسرح معاناة، لا أحد يذهب إلى المسرح ليعانى، سبق وان ذكرنا هذا، ولذلك أول ما يطلبه المتفرج هو ألا يعانى الممثل أيضاً. كذلك كل ذلك العمل من التعبير عن العواطف التى تطلب من الممثل، لابد من فهم أنه يشغل حيزاً، ليس فى الحقيقة، بل فى الخيال. يمكن أن تكون العاطفة السلبية، الإحساس الغير مستحسن أو الارتباك الذهنى جزءاً من الخيال وتجربة الشخصيات، التى تعبر بذلك الأسلوب عن صراع شخصى مرتبط بالصراع العام للعمل المسرحى. لكن كل ذلك لا ينقل كما هو إلى الممثل وإلى المتفرج، أو ينقل سطحياً فقط، أذن لابد وان تفرض تجربة المتعة الجمالية وتصبح قادرة على تحويل الخيال (الذى يسع كل نوع من العواطف، الأفكار وردود الأفعال) إلى تجربة إيجابية، ممتعة و"مغذية". لقد أشار Gordon Craig إلى هذا بأسلوب واضح:

لا يجب على مسرح مثالي أن يشد أو يرخى عضلات الوجه، ولا يجب أن يقلص ولا خلايا المخ ولا ألياف القلب. يجب أن يجعلنا كل شئ نشعر بالراحة. مهمة المسرح وقته هي تلك تحديداً: إمداد الجمهور بحالة من التشتت الذهني والبدني (١٩٧٢: ٢٤٩).

نميز، مرة أخرى، بين العواطف وردود الأفعال المتخيلة والعواطف، الأفكار والأحاسيس الحقيقية. نحن نشير الآن إلى التأثيرات الحقيقية التي يحدثها العرض في المتفرج، التي ليست أبداً مجرد نقل لتجربة الشخصيات ولصفة الأحداث الدرامية المتخيلة. فالإدراك للمعنى المتخيل للعرض يجعل هذا اللاتطابق أو تماثل بين تجارب كل مستو، الخاصة بالحقيقة والخاصة بالخيال ممكناً. يمكن أيضاً، على سبيل المثال، اختبار عواطف مرتبطة بالعنف، الجريمة، الكذب، الكره، الخ، بدون نقل أي من تلك التجارب إلى الحقيقة. عندما يفكك عمل العاطفة من الفكرة، ويقدم عواطف فقط، حينها يكون من الصعب بالنسبة للمتفرج فصل العواطف عن الخيال، عن العواطف الحقيقية. لكن حينها يتوقف المسرح عن كونه بالأخص فن. لابد وأن يكون للعواطف في المسرح معنى، لا يكفي أن تصبح حادة جداً وواقعية. في الحياة لمجرد السيطرة عليها، مشكلة العواطف في الحياة هي كيفية السيطرة عليها، وليس معناها. لكن في المسرح لا يكفي السيطرة عليها، لابد وأن تكتسب معنى. تظهر العواطف في الخيال بأسلوب مكثف وغير منضبط في كثير من الأحيان (ذلك هو موضوع العديد من الأعمال الدرامية)، لكن سيكتسب أي عدم تحكم في العواطف، الأفكار وأفعال الشخصيات معنى، سيشكل جزءاً من الجدلية ومن الموضوع العام للعمل. لا

يبحث المسرح عن العاطفة من أجل العاطفة، ولا الفكر من أجل الفكر، ولا الإحساس من أجل الإحساس. لذلك، فإن التفرع الثنائي أو التعارض بين الأفكار والعواطف في المسرح أمر خاطئ. لا يوجد مسرح للأفكار في مواجهة آخر للعواطف: "تستخدم الأفكار، في الفن لتكثيف المشاعر، بدلا من إرغامها" Bentley (1982- 111) تمنح العواطف، بدورها، الأفكار صلاحية كبيرة ومعنى.

لقد حل 1999 - 1996 Daniel Goleman بوضوح، متتبعا بأبحاث علم الأعصاب، العلاقة بين "العقل الذي يفكر" و "العقل الذي يشعر". على أنهما عقلان مختلفان، لكن عليهما العمل بأسلوب متصل، متوازن ومدمج. لكل عقل دائرة ذهنية مختلفة، لكنه متصل مع الآخر. ينظم التفعيل العادي العقلاني بطريقة متوازنة. عندما تقتحم العاطفة السلبية التوازن ينكسر ويسيطر العقل العاطفي على العقلي. تقدم العواطف استجابات أكثر سرعة من الأفكار العقلية، ولذلك فهي أكثر نفعا إزاء الحالات القصوى. العقل العاطفي أكثر سرعة لأنه يعمل أوتوماتيكيا بدون توقف للتفكير أو التأمل لما يجب أن يفعله. تطوريا كان من الحتمي من أجل البقاء، ألا تستطيع العديد من ردود الأفعال الانتظار للتفكير. لذلك تتطوى الأفعال الموجهة من العقل العاطفي على أحساس من اليقين، من الإلغاء للحيرة والشكوك. فتضحى بالدقة من أجل السرعة. يقبض العقل العاطفي على الأشياء لمرة وككلية (يقبض، بخاصة، على عواطف الآخرين). العقل العاطفي ترابطي، يوحد حقيقة ورمزاً. يعمل مع متشابهات، استعارات، مجازات، صور. يتحدث فرويد عن "عملية أولية": عملية لإحالات رمزية وليست عقلية. كل يتشابه مع كل. هذا هو الأساس لدلالية شاملة. تكثف الأجزاء الكل .



لا يوجد الزمن، ولا الخطية، ولا التواصل، ولا الأسباب والتأثيرات. كل شئ ممكن. للذاكرة الحقيقة نفسها التي عليها. يميل العقل المؤثر إلى الإدراك الصريح (نعم أم لا)، إلى التفكير الشخصى (الأنانى التحيز) والتأكيد الذاتى (يركز على ما يؤكد، نابذا لما يعارضه). يبحث العقل العقلى، على النقيض، عن الدليل الموضوعى، إنه تجربة مبدئية، تدحض العقائد. يعمل بعمليات ثانوية مرتبطة بمبدأ الحقيقة. إثبات أن الشئ الوحيد الذى يبحث عنه المسرح هو التأثير، نقل تأثيرات، كما هو من المعتاد سماعه بتكرار زائد، وهو أسلوب خاطئ لفهم محتوى ووظيفة العمل الدرامى، شكلها المميز للتأثير على المتلقين. على النقيض، علينا ان نصر على تلك التجربة الموحدة والممتعة.

نفهم من الشعور التحفيز، التجربة الجسدية والعضوية المثارة من محفزات حسية، من العاطفة، التفعيل أو التشييط الفسيولوجى المصاحب لفكر أو صورة ذهنية، الفكرة هى المحتوى لتفكير<sup>(١٢٢)</sup>. إعادة التوحيد لهذه الدوائر الثلاثة العصبية هو ما أسميناه فى موضع آخر "الشعور"، الذى هو نوع من الإحساس - الحسى حيث لا يكون لأى من تلك المكونات الثلاثة أولوية أو هيمنة على الآخر. يطلق بعض السيكلوجيين على هذا "حالة الغليان" أو "السيولة". إنها الشعور بأن شيئاً يتدفق من تلقاء ذاته، وليس بإرادتنا أو جهدنا. يراه الفرد كما لو كان من الخارج وينقاد إلى روعة وبهاء كل ما يحدث له. يعلن باستيعاب فى الحاضر. يفترض درجة أعلى من التحكم فى العواطف. توضع العواطف فى خدمة المهمة، لا تقمع، بل تفعل وتركز وتلتقى فى الحبكة. تهتز كل الطاقة أو ترتد وتسيل بتوافق تام. ينتج توحد مجالات الطاقة التى تبني جسدنا وذهننا. يتحد الذهن

مع الجسد . لا توجد أفكار مشوهة . حالة من النسيان لذاته ، مناقضة للتفكير والانشغال . لكن فائقة التحكم فيما تفعله . يوجد فقط شعور عاطفى من الإشباع ، من النشوة اللطيفة ، من الطمأنينة العاطفية . يوجد العقل فى حالة "باردة" (١٢٣) ، يوجد تقليل للتحفيز القشرى . يكبح الاستهلاك الغير ضرورى للطاقة . لذلك فان هذه الحالة يمكن أن تحت بشكل أفضل عندما يكون لها السيطرة على أفعال معينة أو أنشطة ، وهو ما يقتضى جهداً أقل من الذاكرة ، كما يحدث مع الممثل الذى حفظ دوره جيداً . المهارة الأكبر فى الفعل تعنى إمكانيات أكبر فى الوصول لحالة الغليان . لا تفعل مناطق غير ضرورية من العقل ، مثلما عندما يشعر المرء بالملل ، بالتشتت ، بالعصبية أو يحاول تعلم شئ . يسمح هذا باستسلام للمهمة بدون تحفظات ، بدون القلق من النتيجة . بلا شك يمكن أن تنتج هذه الحالة فى الممارسة لأى نشاط ، مهما يكن نوعه ، لكنها تحدث بخاصة فى المهمات الإبداعية . أيضاً فى مهمة تفسير الممثل . إذا كنا قد أبرزناه هنا هذا لنبرهن بشكل أفضل على المبدأ العام للتجربة الجمالية المسرحية التى وضعناها . عندما يكون الممثل فى تلك الحالة من التدفق ، أو شديد القرب منها ، يعرضها بطريقة أوتوماتيكية على المتفرج محدثاً به حالة مشابهة . هكذا سنفسر كل ذلك الأدب عن الكريزما ، العفريت ، السحر ، التجربة التى لا توصف للممثل أو الفنان الذى يتصل مع جمهوره . ينتج حضوراً كبيراً للممثل على خشبة المسرح ، نوعاً من التوهج منبعث من التوحد الاهتزازى لمجالات طاقته . هذه الظاهرة ذات الحضور القليل أو الكثير ، والخاصة بجودة الحالات الطاقية المتضمنة ، تحدث أيضاً فى العلاقات البينية العادية ، لذلك فمن المنطقى قول انه "يكن فى كل علاقة تبادل تحتى من حالات مزاجية تحملنا إلى إدراك بعض المتناقضات كسموم وأخرى ،

على النقيض، كمغذية"، أى فى كل تناقض ندعمه نبعث إشارات عاطفية وتلك الإشارات تؤثر على الأشخاص الذين يحيطون بنا". (Goleman 1996 - 189) سيكتسب التأكيد على أن كل المناهج تعلم فن التمثيل التى قامت على أهمية الترويج عن النفس تفسيراً من خلال هذا المنظور:

الحالة المزاجية المحايدة هى الأكثر ملائمة لتفاعلنا مع الآخرين، لا لشيء إلا لأنها تتطوى على الصفر العاطفى وتسمح لنا بتكيفنا مع المتطلبات التى يقدمها لنا الموقف ( . . . ) حالة من المزاجية المحايدة تهيؤنا لتوريطننا بالكامل وتمنحنا المزيد من الوجود العاطفى (Goleman 1999- 224)

حتى تنتج هذه الظواهر بالكامل لا يكفى، بالرغم من ذلك، مجرد تقنية جسدية أو سيكولوجية. هنا حيث نتفصل عن تفسير مبسط للظواهر التى ينتجها المسرح فى المتفرج. يستلزم الأمر أن يكون كل ما يحدث على خشبة المسرح مسترشداً بأفكار واضحة. بمعنى صحيح، يجب أن تكون كل العملية "عقلانية". لا يحدث كما فى الحياة، التى لا تستجيب فيها العمليات التفاعلية وتدفق الأفكار والعواطف لأى مخطط سابق، لذلك فمن الضرورى جداً فى الحياة التحكم فى العواطف، ذلك الدماغ (النظام الجوفى) الذى يهدد بالتدفق وبإلغاء العقل المفكر (الفص الجبهى أو الأمامى) وتجربة الإحساس كتوحيد للجسد والعقل ("الشعور" كترامن بين نصفى العقل وبين النظام السيمبتاوى والباراسيمبتاوى). ينضبط كل شئ فى المسرح لأنه اختبر سابقاً. تستجيب الأفعال للأفكار، تسترشد بالأفكار، تقبض على معنى بسبب علاقتها بالموضوع العام للعمل. إذا لم يكن الأمر كذلك فلن يثير المسرح اهتمامنا فى شئ، إذن لكى

نرى الحياة مثلما تحدث فى الحقيقة، أو، بلا نظام أو معنى، يكفى أن ننظر حولنا. نتحدث عن أفكار، عن معنى ومدلول، وليس عن أن العمل المسرحى يجب وأن يكون له محتوى مذهبى أو ينقل رسائل أيديولوجية، وهو اختلاف سنوضحه لاحقاً. لا يتظاهر المسرح بإقناع ولا بقبول، كما يفعل الخطاب التعليمى، لكن ذلك لا يعنى أن تأثيراته الجمالية والتأثيرية لا تتعارض مع الفكر.

### المسرح واللاوعى، المشهد الآخر

المحنا فى أجزاء مختلفة من هذه الدراسة إلى اللاوعى، الخيالى والحلم. وحن الوقت للتعمق فى العلاقة التى يحافظ عليها المسرح مع كل ذلك. إننا نحاول الفهم بشكل أفضل لسبب المسرح، من أين يولد هذا الفن الشديد القدم، ما هى دوافعه العميقة وملامحه الأنثروبولوجية العالمية. تعد إسهامات فرويد والتحليل النفسى لا غنى عنها للدخول فى هذا الميدان المشوش المليئ بالظلال. اللاوعى، الحلم والخيال شديدي الاقتران. اللاوعى هو مكان ما هو مقموع، حيث يظهر فى الحلم ويفزو حالة اليقظة من خلال الوهم الخيالى<sup>(١٢٤)</sup>. فى الحلم كما فى التخيلات اليومية، إنه الأنا، مدفوعة من قبل الرغبة، التى تحاول تقديم مخرج لما هو مقموع أو اللاوعى، تبنى أنا الحلم والأنا النرجسية التخيلية حقيقة شديدة الشبه بالخاصة بالمسرح، حيث لا يوجد تفريق بين ما هو حقيقى والوهم. يكون هذا المزج للحقيقة والخيال مدركاً ومسيطرأً عليه فى المسرح، ليس كما فى الذوات التمثيلية أو العصبية، التى تضيف الطابع الدرامى على سلوكها ومواقف الحياة، لأنها تحاول هكذا تقديم مخرج والسيطرة على دوافعها أو لأنها تحتاج

لتقديم تخيلاتهم للشعور بشئ لا تشعر به، للدفاع "ضد عدم كفاية ما يشعرون به، ضد الإحساس بعدميته الخاصة" (Mannoni 1973 - 226) بالوهم المسرحي، على النقيض من العصاب أو الذهان، لا تضل الذات ولا تتخدع، لا يوجد جهل بالحقيقة ولا المصدقية. يخلق المسرح واقعاً حقيقياً منكرأ في الوقت نفسه، يسمح بالتحرر والتحكم في صور الرغبة. إنه شكل اقتصادي وآمن للذات، لأنه لا يجازف بأى شئ في ذلك: في الوقت نفسه الذي تحرر وتوجه الإبداعات الخيالية التي تتشابه معها الأنا، لا تسقط في وهم الوهم:

من المناسب ألا يكون ذلك حقيقياً، أن نعرف أنه غير حقيقى، حتى تصبح صور اللاوعى حرة بشكل حقيقى. سيكون للمسرح، في تلك اللحظة، دور رمزي بصورة مهيمنة. سيكون - كلية - شيئاً مثل الإنكار الكبير، رمز الإنكار، الذي يجعل العودة لما هو مقموع أسفل صورته المرفوضة ممكناً ( . . . )

عندما يرتفع الستار، فإنها القدرات الخيالية للأنا هي التي يحررها العرض وفي الوقت نفسه تنتظم، وتهيمن. لا نعرف كيف نقول هذا، لكن مجازياً، فإن الكلمة المشهد تتحول إلى المفهوم الذي يتحدد به المكان النفسى حيث تتبخر الصور. يمكن قول أن المشهد في المسرح يتحول ليصبح الامتداد للأنا بكل إمكانياتها 124- 136: 1973 Mannoni.

يرتبط المسرح، لذلك، باللاوعى وبالأنا التي تحرر، من خلال عملية الإنكار، توتراته وتقدم مخرجاً متحكماً به في الرغبة. المسرح هو اتفاقية بين الحرية والمحافظة على دفاعات الأنا. ممارسة علاجية للتشابه والإقصاء (التشابه السلبي



(الذى وجد مكانا رمزيا ومؤسسيا للتعبير. Octave Mannoni يضرب مثالا شديدا للوضوح لكيفية عمل المسرح من خلال وجهة نظر الفاعل واللاوعى: "لا يتظاهر القناع بالكينونة لآخر الذى ليس هو، لكن له القدرة على استدعاء الصور الفانتازية. قناع الذئب لا يخيفنا على طريقة الذئب، بل على طريقة صورة الذئب التى نحملها فى أنفسنا" (١٩٧٣: ١٢٤). يبنى المسرح حقيقة تستجيب أكثر لصور الحقيقة التى تخلق الرغبة (الأنا مدفوعة من قبل الدوافع البدائية الخاصة بذلك) من الحقيقة نفسها. هذه هى أحد المفاتيح الأخرى لتعريف واقعية المسرح ولتوضيح بشكل أفضل تلك التفرقة المبنية على الواقع الدرامي الذى لانزال نصر عليه: حقيقة المشهد/ حقيقة الحياة. وأيضا تستخدم للتحليل بشكل أفضل لظاهرة التشابه المزدوج الذى ينتج بالضرورة فى المسرح: التشابه مع الممثل/ التشابه مع الشخصية. أنهما تشابهين مختلفين. نحن نتشابه مع الممثل، كما ذكرنا، اعتبارا من أمر أن حضوره حقيقى، ما نطلبه من الممثل موقفاً سامياً، مسيطراً وناقلاً "لطاقات جيدة" (لمحفزات حسية وطاقاتية إيجابية) لكننا نتشابه أيضا مع طريقته فى التمثيل والتأويل، سبب لما نطلبه أيضا من الممثل "الطبيعية" و "الحقيقة". التشابه الآخر مع الشخصية، تطابق يتطلب فى الوقت نفسه إقصاء، حيث أنه ينتج فى حالة مناقضة التتويم المغناطيسى أو التوهم الذى تحدث عنه "B. Brecht: الذهاب إلى المسرح لمشاهدة عرض يحدث فى المتفرجين تماثلاً مع الممثل كممثل وفى الوقت نفسه مع الشخصية، أنه تركيب أصلى خاص بالمسرح والذى لا يقدم بأشكال أخرى من العرض"

كما نرى، العلاقات بين المسرح وعلم النفس حميمة جدا . سنحتاج دراسة أكثر تحديدا عن موضوعات تتصدى لهدف هذه الدراسة، مثل:

(١) سيكولوجية المبدعين المسرحيين (الكاتب، المخرج، الممثل، الناقد):الإبداع، النزعة الاستعراضية، التمثيل، النرجسية، الشذوذ، الترفع، الخضوع، العلاج، إلخ.

(٢) سيكولوجية التلقى المسرحي:التماثل، العرض، المشاهدة، الفهم.

(٣) العلاقات بين الجنون، السيكوباتية والمسرح، مشيرا إلى الشخصيات المسرحية.

(٤) النقد السيكلوجي:العلاقة بين العمل والشخصية الإبداعية.

(٥) الدراما العلاجية والدراما السيكلوجية.

(٦) درامية الحياة اليومية والمسرح.

(٧) نقول بعض الكلمات حول هذه النقطة الأخيرة. للدرامية المسرحية علاقة وطيدة بدرامية الحياة اليومية. يقدم المسرح درامية متخيلة للصراعات المشابهة لما يحدث فى الحياة، لكن فى سياق متحكم وحر ذى مخاطر بالنسبة للمتفرج. يستطيع المسرح العمل كبديل لدراميات الحياة اليومية وأيضا كنموذج للحل، الإيجابى أو السلبي، لتلك الصراعات. يكشف لنا المشهد عن وجود أشكال إيجابية وأشكال تدميرية لحل صراعات الحياة التى لا تحصى، وأيضا وجود

صراعات ليس لها حل. يستجيب المسرح إلى الحاجة إلى إضفاء الطابع الدرامى على الصراعات الإنسانية بصورة رمزية، حاجة نعتبرها عالمية. يضيف الطابع الدرامى على مواقف وعلاقات كشكل من أشكال السيطرة عليها فى نفس الوقت يقدم مخرجاً للتوترات والدوافع المضمومة التى تنشأ. بالإضافة إلى الدرامية، فتحن نمنح معنى للحياة: الذوات التى تعيش صراعاً تعزز العدوانية، الانجذاب الجنسى، الخوف، الألم، الضياع، الحاجة إلى الحماية، إلخ، مقدماً التهديد، فقدان السيطرة والسيطرة كأشكال لإعادة الأحياء. يمكن أن يفسر هذا الاتجاه العام إلى درامية العلاقات الإنسانية. بالرغم من وجود شئ من المبالغة المسرحية فى كل درامية، فإننا لا نعرف أبداً فى الحياة متى يمكن أن تنتهى تلك المبالغة بالدوران ضد نفسها وتجبر الممثلين إلى مواقف درامية غير انعكاسية. بتلخيص، يمكننا قول أن الاتجاه إلى درامية الحياة والعلاقات (إضفاء الطابع الدرامى عليهما) يستجيب إلى الحاجة إلى:

- منح معنى أكبر للحياة والعلاقات الإنسانية، معززا الروابط بين الأشخاص (وضع الآخر فى الاختبار).

- التحكم فى التهديد، تقديم الكارثة، التآمر على المخاوف، اختبار استجابات أمام الألم والموت (يضيف طابعاً درامياً على ما يخشاه).

- يقدم مخرجاً من التوتر، الرغبات المضمومة، بخاصة للدوافع العدوانية.

- لفت النظر أكثر أو إبراز أهمية نشاط، دور اجتماعى، موضوع أو وضعية.

- تحويل الانتباه، وتشتيت التوتر المثار إلى شئ أكثر أهمية حتمى أو لا علاج له فى الكثير من الأحيان(غالباً ما يضيف الطابع الدرامى على ما هو فرعى أو أستعلائى كبديل لشئ أكثر تراجيدية).

- التعبير عن ألم لا يشعر به أو إظهار سلوك مناسب للقاعدة الاجتماعية.

- التماثل مع المجموعة، إعادة تأكيد روابط الانتماء.

- التفعيل، الخروج من الملل والروتين.

يأخذ المسرح جدليات ومواقف درامية من الحياة، مليئة حتى فوهاتها بدراما الأشخاص، العائلات والجماعات. يقدم هذه القصص على المسرح تحت أشكال تراجيدية أو كوميدية. يضيف المسرح الطابع الدرامى على الحياة، لكنه يجردها منه أيضاً، إنه يضيف الدرامية على ما ليس درامياً فى الحياة، يغير درجة الدرامية أو يعيد ما هو جاد مضحك وبالعكس. يتمثل المتفرج بسهولة مع المواقف وأبطال الدراما، يصنع روابط سريعة وينقل إلى حياته ما يحدث على خشبة المسرح. يعيد أحياء مشاهد تبقى فى اللاوعى، لذلك فإن المسرح دائماً مزعج:يوجد شئ يهرب من سيطرتنا بمجرد أن تتحول الحقيقة الخيالية إلى حقيقة، مرئية، تخرج من الظلام. يستطيع صراعات مستترة بأسلوب فانتازى وخيالى:يمكن أن نصبح أبطالاً، نجد نماذج من الاتساع والتأكيد للأننا. كما فى الألعاب الطفولية، يطلب المسرح تعاون المتفرج حتى يدعم الخيال الدرامى بفانتازيته وخياله:يطلب المسرح منا موقفاً طفولياً. بسبب كل ذلك، فإن المسرح مكان وزمان حيث تتحرر الأننا وقتياً ورمزياً من الرقابة الاجتماعية. يقدم المسرح

مخرجاً بديلاً ورفيعاً للرغبة، يسمح باقتحام المشهد الآخر، عالم اللاوعى يخلق حقيقة متخيلة حيث تبقى الأنا الحقيقية معلقة مثل الأنا الخيالية. كما فى الرؤى التويمية المغناطيسية بين الحلم واليقظة، الحكمة والجنون، السيطرة وعدم السيطرة. لكن المسرح الحقيقى يحلنا دائماً من التعلق بذلك المكان الغير محدد حيث يكون الوعى حقيقياً وغير حقيقى فى الوقت نفسه.

## وظائف المسرح

كخلاصة لكل ما أشرنا إليه، يمكننا قول أن المسرح اليوم يمكن أن يؤدى الوظائف التالية، التى تبرر وجوده باستفاضة وتعرف المكان الاجتماعى الذى يشغله:

(١) وظيفة النقد الاجتماعى، الأيديولوجى والسياسى. يمكن أن يكون المسرح مكاناً تستجوب وتناقش فيه القواعد الاجتماعية، العادات، الأفكار المسيطرة، القيم المفروضة، موضوعات وأماكن عامة، الأيديولوجيات الأساسية، تجاوزات السلطة، إلخ<sup>(١٢٥)</sup>.

(٢) وظيفة التجديدية أو التحويلية لشفرات، أشكال، أذواق، موضوعات جمالية، تيارات فكرية.

(٣) وظيفة التفكير والمعرفة، استكشاف حقائق جديدة، نقل معارف، خبرات وتعليم.



٤) الوظيفة التطهيرية والتحفيزية، مبدعة للمتعة واللذة الفنية.

٥) وظيفة التسلية والهروب والتمتع، شديدة الارتباط بالوظيفة السابقة.

٦) وظيفة القولية، الإبداع أو الانتشار لقيم ونماذج اجتماعية، قواعد، سلوكيات، مواقف جديدة، مثل رفض النماذج السلبية.

٧) الوظيفة البيولوجية، العلاجية وإعادة الحيوية، تطهيرية ومحررة لدوافع غريزية لاشعورية واحتياجات عضوية، إبداعية ورمزية.

٨) الوظيفة التوصيلية، للتبادل الخصب والمؤثر لخبرات، عواطف وأفكار.

نستطيع أن نأخذ من الخطابة أربعة مصادر بمثابة مرجعية لهذا التنوع فى الوظائف:

- الدفع: الدفع، الحث على الأفعال، التحول للسلوك والنظام الاجتماعى.

- تحريك المشاعر: التأثير، التأثر، التحفيز.

- التعليم: التعليم، النقل لمعارف، أفكار، قيم.

- التسلية: الإلهاء، التمتع، الاستمتاع، التلذذ.

ليست كل الوظائف التى أشرنا إليها مستبعدة، يكمل البعض الآخر، إذ استطاع كل عمل مادى التأكيد على بعض منها، فسيحولها إلى مهيمنة. ربما

كان العمل الناجح هو ذلك الذى يضع فى اعتباره هذه الوظائف الأربعة الأخيرة الأساسية ويدمجها بطريقة مناسبة ومتوازنة.

لذلك كله، كما يقول J. Duvignaud المسرح "هو رمز الاحتمالات لتدخل الحرية الإنسانية فى الحياة الاجتماعية".

تحديداً:

حينها سيكون الممثل الكاشف الفعال للعناصر الأقل اعترافاً وإقراراً للمجتمعات البشرية، الصورة الوقحة، الخائفة أحياناً، "لحتمية العقلية الجماعية"، سيجسد الاتجاهات الحقيقية (ليست المستترة للنماذج الثقافية أو التقنية) التى يمكن أن تؤدى "بالدراما الحية للتوتر المتزايد والمتناقض، الموجه نحو العفوية"

لا عجب أن المسرح كان دائماً مراقباً من السلطة، التى تعترف من جانب بتأثيره الاجتماعى، المنظم للنظام الرمضى والثقافى، والتى تخشاه من جانب آخر، لأنه يضع "على الجانب الآخر"، جانب الرغبة، الخيال والنقد الاجتماعى.

فى كنف تلك (المجتمعات) التى عرفت هذا المكان العام الغريب، حيث يستهلك الخيال فى وقائع متكررة، كان دائماً متكثراً، ملعوناً، محرماً، خطيراً بقليل أو كثير، فى الوقت نفسه محمداً. أكثر تحديداً، يعارض الارتياح الروحانى الذى يكتنف المسرح دائماً ويسير جنباً إلى جنب مع يقظة الدولة، بتلك الطريقة التى جعلت كل مسرح هو أحد قلائد الدولة. ويواصل كونه كذلك! ( Badiou 1993 ? )

المسرح، بالقياس بأنه يعرف توصيل وتطوير الوظائف والاحتياجات التي تحدثنا عنها، سيحيا، مبهرًا للبعض، مزعجًا للبعض الآخر، جاذبًا للكل، بالرغم من تصريحات الموت بالتهميش، بالتفاهة، وبعدم المنفعة الذي يتبئون بها منذ قرن.

## الهوامش

- ١- أحد المقالات الأكثر اكتمالا: قاموس المسرح لـ P. Pavis 1996، لا يعرف فقط مفهوم المسرح بوضوح مطلق في صفحاته التي تتجاوز ٦٠٠ صفحة، بل إنه يكتب، أمام الاستهلال "خصوصية المسرح الآتي: إن خصوصية المسرح فكرة ميتافيزيقية إذا كان ما نبحت عنه هو خلاصة تحوى كل الخصائص لكل المسارح ( ١٩٩٦: ١٨٩). وبعد ذلك، حول "المسرحة": تكون المسرحة أحيانا مرادفا لخصوصية المسرح، فكرة مفعة جمالية وأيديولوجيا، من المستحيل الاتفاق حول هذا التعريف". نحن نظن أنه من الممكن تقديم تعريف عن المسرح وخصوصيته بدون استدعاء أفكار ميتافيزيقية أو حاوية للأيديولوجية.
- ٢- نعرف أن كل تعريف يطرح مشكلات لا تحل تقريبا حول المرجعية المتداولة التي يقتضيها. وهو ما دفع k. Popper إلى التخلي عنها. بالرغم من ذلك، أعتقد أنه، إذا لم نأخذ التعريف على إطلاقه، بل كأجراء للتحديد الدلالي والمرجعي، أكثر من كونه تحديداً وإغلاقاً دلالياً، نستطيع بدون أى اعتبار محاولة تعريف مفاهيم بغرض تحديد الحقيقة هدف الدراسة. تتطرق الفكرة التقليدية للتعريف من قواعد جمالية ومفاهيم متضمنة ذاتيا (قاموس). لكن في الحقيقة كل تعريف هو بالضرورة فكرة أو، كما يحدث هنا، مجموعة من الأفكار المترابطة التي، تبنى بينها كالدوائر أو المجموعات، حسب المنظور، علاقات من التضمن، التقاطع، التجانس والتكميلية ( الموسوعة). لا تختزل، صناعيا، كذلك التعقيد ولا البنية الديناميكية لهدف الدراسة أو التعريف.
- ٣- لا نفهم من عدم المادية حقيقة 'روحية'، 'مثالية'، 'أفلاطونية'، منفصلة عن المادية البيولوجية للجسد، بل حقيقة لا تختزل إلى المادية الفيزيائية للجسد، بالاستقلال عن المستوى الأنطولوجي الذي نمحه لهذه الحقيقة "الذهنية" أو "السيكولوجية".
- ٤- سنستخدم في تعريف المسرح سلسلة من المصطلحات من المناسب تمييزها نتحدث عن ملامح، خصائص، مكونات وعناصر. يتعلق الملمح بالمصطلح المستخدم في اللغويات ( فونولوجيا، دلالية)، والمستخدم لتعريف وتمييز صوت لغوي أو سمة. نستخدمه هنا لنشير إلى الخاص في المسرح (الاتحاد بين الحقيقة والخيال). الخاصية هي تلك التي تستخدم لتعريف المسرح في علاقته بالفنون الأخرى أو الأنشطة. لكنها لا تبنى ملمحاً مختلفاً. سترتبط أكثر بالنموذج الأولي الذي يؤسس مع تعريف علمي على ملامح متباينة. إنها شكل لتعريف المسرح مع مراعاة الاستخدام المؤلف للمصطلح والمنهج الوصفي والبرجماتي. نفهم مكونات على أنها تلك العناصر أو "المواد" التي يتوافق بها العمل المسرحي: "المادة" أساسية وحتمية حتى يمكن بناء المسرح على هذا النحو (النص والعرض). أخيرا، عناصر هي الظروف الأساسية للبنية المسرحية التي بدونها لا يمكن بناء العرض الدرامي. نستطيع إلغاء عناصر أخرى، لكن ليس هذم (ممثل، حدث، متفرج).
- ٥- من حسن الحظ أن هذا المنظور يتغير. تاريخ المسرح الإسباني لـ Gredos المقدم من J. Huerta Calvo 2003، لم يدخل العرض فقط على ذلك النحو، بكل المظاهر الفيزيقية والمادية (مكان، موسيقى، مناظر، إلخ) في دراسته، بل وأيضا أداء الممثلين، تلقى الجمهور، والذي لا يزال أكثر جدة وإبرازا، الارتقاء الخاص وتطور النظرية المسرحية.
- ٦- نجد المثل الأكثر ذيوعا لهذا الخطر في T. Kowzan 1997a ونموذجه الشهير ذا ١٢ نظاما للعلامات المسرحية: كلمة، النبوة، الإيماءة، الإشارة، الحركة، المكياج، الكوافير، الأزياء،

الاكسسوارات، المناظر، الإضاءة، الموسيقى والمؤثرات الصوتية. يتعلق الأمر، كما يمكن إثباته، بمنهج وصفى، نقله أو معاد بناؤه، ليس نظرياً تماماً.

٧- لا يبدو أن M. de Marinis يضع في اعتباره أحد تأكيدات جوفمان ? Goffman

الموجودة بالضبط في نهاية الكتاب الذي يشير إليه (تقديم الإنسان في الحياة اليومية ١٩٩٢) - ، توضيح كاف عن الأساسيات المختلفة بين التمثيل ودرامية الحياة العادية والعرض المسرحي: "الحدث الذي يقدم في المسرح خيلاً مختلفاً ومقبولاً نسبياً، على خلاف الحياة العادية، لا شئ حقيقي أو صحيح يمكن أن يحدث للشخصيات المقدمة، رغم أنه من الممكن في مستوى آخر حدوث شئ حقيقي وصحيح من أجل شهرة المؤدين المهنيين، فعملهم اليومي الصعود على المسرح للتمثيل المسرحي" (١٩٨٣ : ٢٧٠). وبعد ذلك بقليل: "الشخص الذي يصعد على خشبة المسرح ليس، بمقياس معين، شخص حقيقي وليس لديه النوع نفسه من النتائج الحقيقية التي لدى الشخصية، المختلفة تماماً، إخراجياً، دعنا نقول ، التي للمحتال، لكن التقديم على المسرح لأي من هذه النماذج للأشكال المزيفة يقتضي الاستخدام لتقنيات حقيقية ناجحة، وهي نفسها التي يدعم بواسطتها الأشخاص العاديين مواقفهم الاجتماعية الحقيقية في الحياة اليومية" (٢٧١). ان الشخصيات والمواقف المسرحية خيالية، في مواجهة شخصيات ومواقف الحياة، الواقعية تماماً، رغم أنها منجزة بواسطة الممثلين الحقيقيين، وعليه تكون التقنيات المستخدمة والعواقب الحتمية ( التي تشير إلى الممثل، ليس إلى الشخصية) حقيقية أيضاً.

٨- يقاوم المسرح انتقال نظريات من حقول معرفية أخرى آلياً إلى دراسته. لدينا مثال في الأدب، وحتى وقت قريب كان هو النظام الوحيد المطبق بقوة كبيرة على تحليل المسرح. لكن في هذه الحالة نرى أن المخطط الأساسي كاتب/نص/متلق (المناسب للأدب) يتعقد بالكامل في المسرح: هنا يتنوع الكاتب بين الكاتب المسرحي، المخرج والممثل، يكتب النص تبعاً إلى العرض (ليس تبعاً للخيال فقط) يكون المتلقى غارقاً في جمهور، ليس مجرد متلق منفرد ويكون الاتصال مباشراً وفورياً (ليس مؤجلاً وفي غياب المرسل كما في الأدب).

٩- تستخدم هذه الكاتبة أيضاً المصطلح إنكار لتعبير عن الفكرة نفسها، مؤكدة على أن كل شئ في المسرح ينكر ماهيته من أجل أن يكون شيئاً آخر (١٩٩٢ : ٢٧).

١٠- ينشأ التشويش بين المسرح والعرض من الطليعية في بدايات القرن العشرين. استرداد الصفة المشهدة للمسرح ترغب في التصارع ضد احتكار النص الأدبي والتباس المسرح الخاضع بالكامل إلى الحوار. يلخص A. Artaud جيداً هذا الوضع: "يوجد في كل عرض عنصر فيزيقي وموضوعي. مدرك من قبل الجميع. صرخات، شكاوى، أطياف، مفاجآت، مؤثرات مسرحية من كل نوع، جمال سحري للملابس مأخوذة من نماذج طقسية معينة، تألق الضوء، روعة افتتاح الصوت، فتنة التناغم، علامات موسيقية نادرة، ألوان الموجودات( . . .)، أقنعة، عارضات ذات أطوال مختلفة" (١٩٩٩ : ٢٠٢).

١١- يوجد نوعان من الألعاب : الذي يفترض إبداع خيال (اللعبة الطفولية، بوجه عام، التي يفترض فيها الطفل شخصية) واللعبة بدون خيال (المنافسة الرياضية، بوجه عام، التي يتخذ فيها اللاعبون دوراً - حقيقياً - غير متخيل - داخل اللعبة). يقدم اختلافاً أساسياً بين لعبة (بوجه عام) ومسرح، المشار إليها من قبل M. Baj "tin:" الغياب الأساسي للمتفرج والكاتب هو ما يميز جذرياً لعبة الفن. لا تفترض اللعبة، من خلال وجهة نظر اللاعبين أنفسهم، ومتفرج موجود بعيداً عن اللعبة ، ستتحقق الحادثة المقدمة كلية من اللعبة من أجله، وبوجه عام، لا تقدم اللعبة شيئاً، بل تتخيل" (١٩٨٢ : ٧٢). اللعبة، في حد ذاتها، لا تحتاج إلى كاتب ولا إلى متفرجين، وهي عناصر لا غنى عنها في المسرح.



- ١٢- بافتراض الاستخدام الشديد الأساع والقبول للتعبير "عرض مسرحي كمرادف للعمل المسرحي، نستخدمه أيضا في بعض الأحيان في هذه الدراسة. لنشير به إلى جزء العرض الذي يحويه كل عمل مسرحي، بالإضافة كذلك إلى القدرة على تضمين بعض الأشكال المسرحية التي يزيد فيها العنصر المشهدي.
- ١٣- من المناسب أيضا عدم الخلط بين محتمل ومقبول (يحول مقبول أو غير مقبول إلى دوافع أو أسباب ذاتية:جمالية، ذات ذوق حسن أو سيئ، أخلاقية أو سياسية، إلخ) يمكن أن يكون شيئا محتملاً وغير مقبول جماليا، أيديولوجيا أو سياسيا.
- ١٤- تتصور الجسدية المعاصرة(وتصنيف رياضيا)عوامل أو أكواناً "مستحيلة" و"غير متخيلة" مثل "عوامل ممكنة حقيقية": على سبيل المثال، عوامل ذات ستة، سبعة وحتى عشرة أبعاد. لا نتناقش هنا هذه الافتراضات، لكننا نشير إليها بالقياس بأن العلم الحالي يحدث ثورة أيضا في فكرتنا عن العوامل الممكنة أو المستحيلة. توسع الحقيقة الافتراضية، من جانب آخر، حدود ما هو ممكن ومستحيل، ما هو متخيل وغير متخيل. كل هذا لا يبطل، بالرغم من ذلك، المرجع لعالم "حقيقي". بفضل نستطيع تصور إمكانية أو عدم إمكانية عوامل أخرى ممكنة. سنتعرض لكل ذلك لاحقا (انظر ، ١١ ٥ "الحقيقة والواقعية في المسرح").
- ١٥- يلعب نوع معين من الأدب المسرحي المعاصر بقدرتنا على مماثلة الكلمات بالموجودات، من جانب، ومن جانب آخر، بافتراض أن أي فعل لابد وأن يكون له معنى لكونه يتحقق، غير مكثرت بتماسك الملفوظات. سيكفي التحدث والتمثيل لبناء عمل مسرحي. لاشئ أكثر بعدا عن خلاصة المسرح الفنية(المبنية بطريقة واعية).
- ١٦- نجد الاستثناء في بعض الألغاز في القرون الوسطى التي كانت تستمر حتى شهر والتي حاولوا فيها تقديم تاريخ الإنسانية ببناء رؤية كونية حقيقية.
- ١٧- "ليس كل شئ هزليا في المسرحية الهزلية" تقول Silvia في نهاية los intereses creados. يوجد عرض للخيال حول الحقيقة، يواصل المتفرج على مدى العمل بناء صلات مع حياته الواقعية، مع قلاقله، أفكاره، تفسيراته للحقيقة. يعقد مقارنات وتوفيقات، حتى يدمج ما يراه بحياته بقدر دمج نفسه هو نفسه بالخيال. حينها يؤثر علينا العمل، يثير اهتمامنا، يلمسنا يكتسب معنى. إنه التأثير المسرحي، الذي يولد منه اهتمامنا الحقيقي بالمسرح. تأثيره الخاص، هو تأثير للمعرفة والاعتراف هو ما يخلق المتعة، المتعة "الخاصة به"، بتعبير أرسطو ، وليس الآخرين.
- ١٨- تحقيق غير تام، متخيل في جزء كبير، كما سندرس لاحقا. متعة المسرح أيضا "غريبة"، لا تترك المتفرج راضيا تماما، لأن تأثيراتها ليست انفعالية أو مباشرة فقط بل ذهنية ومؤجلة أيضا.
- ١٩- يحل السياق الاستدلالي، من جانب آخر، العديد من الالتباسات والمتناقضات. إذا قرأت "يخرج شاب عجوز إلى المسرح ويجلس على صخرة من الماء" أستطيع ان أفهم بسهولة أن "رجلا"، له بعض الصفات الشبابة والبعض الآخر خاص بالشيخوخة، يجلس فوق "شئ صلب وطافيا"، على سبيل المثال. إذا خرج شخص آخر لمقابلته وقال له "لا تجلس هناك، فستغرق" ويجيبه هو "لا يهم، لقد غرقت بالأمس في المفطس"، يمكن أن تترجم، تبعاً لما يحلقها أو يسبقها، يتعلق الأمر بكائنات شبحية، كائنات ميتة ويعاد انبعاثها على المسرح، أو أنها تتحدث بشكل مجازي، مشيرة إلى أنها تحيا كما لو كانت ميتة. ليس من الغريب أن يتحدث ثعلب في (caperucita ذات الرداء الأحمر)لأن هذه "قصة أطفال"، تعيش في عالم تتحدث فيه الثعالب وتبعث فيه أجدادهم، رغم أن هذا يعارض قوانين العالم والمنطق. عالم قصص الجنيات غير مترابط، اعتباطي، احتمالي. يستجيب إلى القوانين الداخلية للعالم المتخيل الذي يخلقه النص.

- ٢٠- تحذير واضح: عدم خلط "الواقعية الرمزية" بـ "المسرح الرمزي" (على سبيل المثال مسرح (Maeterlink).  
 21- نصر على أن تعريفنا للمسرح نظري، أي، أنه ليس أكثر من تجريد نافع لتحليل الحقيقة المسرحية، ليست فرضية بقدر ما هي وصفية لكم ما يحدث في محيط الحدث المسرحي وما يتعلق به. تحلل النظرية الحقيقة وتضع تفسيراً قادراً على المساعدة على فهم أفضل لتلك الحقيقة، لكن الحقيقة مستقلة تبعاً للنظرية، ليست منغلقة ولا محتواه فيها. لا تفرض النظرية ولا تدعى وضع "أبواب لمجال" الممارسة النظرية، بل، كحد أقصى، توجهها حتى تطور بشكل أفضل كل إمكانياتها الداخلية، الخاصة.
- ٢٢- الاختلاف بين المسرح والرقص هو أنه في الباليه أو الرقص، المهيمن أو الأساسي هو العمل الفني حول الجسد الفيزيقي وإمكانياته التشكيلية والتعبيرية تبعاً للإيقاع والموسيقى، متجاوزاً حدود الجاذبية والقيود المادية، بينما يعتبر الجسد في المسرح كلية (جسدية، نفسية وذهنية) مرتبطة بفكرة الشخصية (الخيال) وليس بشكل منفصل، بل مدمج في الحدث الدرامي.
- ٢٣- نحن نعي أن المفهوم "خيال" مثلما نستخدمه هنا، يحوي بعض الإبهام يمكن أن يشير بالنسبة للبعض إلى "ما هو مزيف"، "لما هو غير حقيقي" وبلا شك سيثير هذا المعنى في الكثيرين رفضاً مبرراً، حيث إنهم يعتبرون المسرح تحديداً كالمكان الذي يجب وأن يكون فيه كل شيء "أصلي"، "حقيقي" (بخاصة عمل الممثل)، في تعارض مع زيف الحياة، المليئة بشدة بالنفاق وغياب الصدق. من الواضح أننا لا نستخدمه بهذا المعنى هنا. ولا نريد أيضاً قول: أن كل خيال سيكون بالضرورة "ازدواجاً" لشيء آخر، "الحقيقة" كما لو كان بغير صلاحية أو حضور بحد ذاته. يمكن أن يقدم لنا خيلاً على أنه "حضور" أو "حقيقة مباشرة"، لاغياً صفته الخيالية، منتجا مثل "تقديم أو عرض خالص"، شديد القرب من الحقيقة أكثر من الخيال على هذا النحو. في هذه الحالة، بالرغم من ذلك، ستكون الحقيقة دائماً "حقيقة أخرى". وليست الحقيقة اليومية، أو، في كل حالة، "شكلاً آخر للعيش وإظهار الحقيقة اليومية"، أي رفعها أو انحطاطها. سيكون المسرح دائماً حقيقة أكثر شيء آخر، بدل إضافي "للشدة"، "الأسلوبية"، "التشويه"، "التحول"، "الخيال"، إلخ، الذي، لكونه متعمداً ومصطنعاً، نسميه "خيال".
- ٢٤- بمعنى، أنه ملمح وصفى- غير مميز- يستخدم لوصفه وتمييزه.
- ٢٥- مؤسساً على فعل أن المتفرجين لا يستطيعون الاستجابة بطريقة مباشرة إلى الرسائل المتلقية من المرسلين (الممثلين)، يرفض G. Mounin 1972 في المسرح صفة الاتصال. لا نتشارك هذا الرأي، كما سنرى، يشارك المتفرجون بإيجابية في التمثيل وهم جزء لا غنى عنه للحدث المسرحي.
- ٢٦- المسرح هو "جسد لجسد"، "وجهها لوجه". المسرح اتصال وتواصل مباشر، رغم أن هذا التواصل لا يقام من خلال الوسائل اللغوية العادية.
- ٢٧- من أجل دراسة عن صعوبات التصوير السينمائي (التليفزيون، والسينما الفوتوغرافية) انظر V. Guari- 1992 nos، استشهد يمكن أن يكون موضحاً: "الخطاب الدرامي التليفزيوني البصري هو خطاب مؤقت، كما يحدث أيضاً في المكان، لا يرضى توقعات المتفرجين لا في المسرح ولا في السينما. في النسخ السينمائية الفوتوغرافية لأعمال المسرح لا تبقى آثار لا عن أماكن ولا عن أزمنة غير فيلمية، لا تقدم لنا مسرحاً بل سينما، . سينما تطور كل قوتها السردية لأن ما أخذته من المسرح ليس مسرحاً، بقدر ما أخذت حوارات وشخصيات وأجواء واعتباراً من هناك لم تقم عرضاً على المسرح الدرامي بل موضعاً على المسرح المناصر للفيلم.

٢٨- كما سنرى، يتطلب المسرح أن كل ما يحدث فى المسرح سيكون ضروريا، مميزا، حيث إن ما لا يعزز أو يدمج فى الإيقاع، الحدث والمعنى العام للعمل المسرحى، يحدث التأثير المضاد، يعرقل، يكدر. كما يقول D. Mam- et، كل ما لا يساهم فى إظهار المعنى للعمل المسرحى يعرقل المدلول للعمل (١٩٩٩ : ٦٧).

٢٩- انظر ، ٦١١ ، "وظائف وتأثيرات المسرح".

٣٠- هذا هو ما يسميه "E. Barba 1989 ما قبل- التعبيرية" للممثل.

٣١- سيتمكن أن نقول، تبعا لنظام منبثق، إننا نحن 'جسد لجسد' بالإضافة إلى الجسد الفيزيقي-العضوى(عظمى، عضلى، عصبى، أحشائي، إلخ)نحن جسد طاقاتى(حيوى، حسى، مدرك، مستقبل، فعال) وجسد واع (يفكر، يحلم، يتخيل، ينتبه، يرغب، يحاول).

٣٢- بالطبع يحتاج الممثل أو الممثلة المعاصرين، تحديدا لأن المسرح الحالى يعمل بالجسد ككلية، إلى التحلى بأكبر عدد ممكن من الصفات الجسدية والبدنية، ما نريد قوله هو ليس لديهما سبب للتحويل إلى إختصاصيين، و بالأخص، أنهما لا يستطيعان استخدام خشبة المسرح لعرض صفاتهما أو كفاءتهما الشخصية، مهما كانا، لأنه فى تلك الحالة سيظهر الممثل كصالح أو شخص بخاصة موهوب لذلك النشاط أو تلك، وليس مثل شخصية أو ممثل، أى، جسد متحد ومتوازن على اتصال مباشر وكلى مع المتفرجين، أجساد ترغب أيضا فى الشعور بالحياة لأجسادها ككلية.

٣٣- مثير هو عمل البحث الذى بدأه ( M. Pradier . لمظاهر بيولوجية للمسرح، مؤتمر مقدم فى RESAD مدريد ١٩٩٩).

٣٤- "يشرك الصوت كعملية فسيولوجية كل الجسد ويعرضه فى المكان. الصوت امتداد لجسدنا. يمنحنا الإمكانية فى التدخل بطريقة مادية، وأيضا من بعيد. كيد خفية، يمتد الصوت لأبعد من جسدنا ويعمل، ويحيى كل جسدنا ويشارك فى هذا الفعل. الجسد هو الجزء المرئى للصوت ويمكن أن يرى أين وكيف يولد الدافع الذى سيحوّله إلى صوت وكلمة. الصوت جسد غير مرئى يعمل فى الفضاء. لا يوجد انفصال ولا ثنائية:صوت وجسد. يوجد فقط أفعال وأرتكاسات تورط جسدنا فى كليته" (Barba 1986 : 80).

35-من أجل دراسة وتقييم لدور الطليعيين المسرحيين، فى هذا المظهر وفى آخرين، انظر C. Innes 1992

36-كان تقليداً، حتى عهد قريب(الآن يحاول استعادته)، أن يقرأ الكتاب وسط مجموعة صغيرة من الأصدقاء أعمالهم قبل نشرها أو عرضها على المسرح لتشاهد، بين العديد من الأشياء، كيف 'ترن' الكلمات، كذلك، على سبيل المثال، فعل A. Artaud، أو بيتنا، Valle ?Inclan و Lorca.

37-بالهروب من النص الأدبى لا يتحتم علينا السقوط فى إغراء- وهو ما هو ذائع اليوم بشدة- تأكيد أن أى نص، مهما كان نوعه، يمكن أن يكون نصاً مسرحياً بسبب أنه يمكن تقديمه على المسرح. سنوضح هذا الموضوع لاحقا، عندما نعرف النص المسرحى.

٣٨- يعرف Garcia Berrio الأدب على أنه 'ممارسة الاستثناء' (١٩٩٤ : ٩٣). انظر أيضا J. M. Pozuelo Yvancos 1988 .

39-نوضح أننا نتحدث، أكثر عن مفهوم "آدب" بوجه عام، عن "النص الأدبى"، والأكثر تحديدا عن "النص الأدبى المعاصر". نعرف أنه كان للأدب أصل "شفهى"، لكن مظهر الشفهية اليوم متشعبا من الكتابة، وهو ما يلح إلى علم الاشتقاق (حرف)، بخاصة اعتبارا من الرومانطيقية وظهور الطباعة. كان الأدب، من حينها، مضطلعا بمنظور "داخلى"، مرتبط بحدث إن إعادة الإبداع الخيالى والشخصية هى الأساس لمتعة قراءة.

المسرح، بهذا المعنى، أكثر قرباً من "الأدب الشفهي" التقليدي من الأدب المعاصر، لكننا نضيف أن ذلك الأدب الشفهي كان، في الوقت نفسه ومسبقاً، نصاً مكتوباً.

٤٠- هكذا يحدث في غالبية السيناريوهات المسرحية. بالرغم من ذلك، أحياناً، يمكن أن تستجيب هذه النصوص الوظيفية إلى غرض أدبي معين، كما نشبت في حالة T. Kantor، لكن هذا الحدث سيفيدنا في تعريف النص المسرحي بشكل أفضل وتأكيد الاتحاد الحميم بين النص والعرض. ما يهمنا الآن هو تحديد إمكانية نصوص مسرحية غير أدبية.

٤١- حول خرافة الكوميديا الإيطالية، الخاص بأرتاود للنص والمحاولات المعاصرة (الإبداع الجماعي، على سبيل المثال، للمسرح الحي LIVING THEATRE، خبز ودمية BREAD AND PUPPET ومسرح الشمس THEATRE DU SOLEIL) عن التفاضل عن النص المكتوب، انظر H. Gouhier، الذي يحل بدقة كل هذه الافتراضات لتوضيح أن المسرح فن ذو "زمنين": الخاص بالإبداع المكتوب (الكاتب) والخاص بإعادة الإبداع (العرض)، المتعدين بعدم قابلية للحل (١٩٨٩: فصول ٨، ٩، صفحات ١٢٣ حتى ١٧٣).

٤٢- لقد لخصت A. Ubersfeld جزء كبير مما نقوله: "المسرح فن متناقض. أو الأكثر: المسرح هو فن التناقض الظاهري، أنه في الوقت نفسه أنتاج أدبي وعرض محدد، أبدى بطريقة غير محدودة (يعاد إنتاجه ويعاد تجديده) ولحظي (لا يعاد إنتاجه أبداً بكل ذاتيته) فن العرض، ثناء يوم ما، ليس هو الأمس أبداً، مصنوع من أجل عرض واحد فقط، كما رغبه Artaud، فن اليوم، عرض الفد ( . . . ) (يتحقق برجال في عملية تغير بالنسبة للمتفرجين جدد. ( . . . )، مع ذلك، يتبقى دائماً شئ دائماً، شئ، على الأقل نظرياً، سيتواجد ليوصل بثبات، محدداً للأبد: النص" (١٩٩٣: ١١).

٤٣- إذا أسسنا ما هو درامي للاستخدام المؤلف للغة، يمكن أن يوجد في أي موقف في الحياة. صراعات، حروب، حوادث، مواجهات، انفصالات، مناقشات. . . يمكن أن تكون كلها أفعال أو ظروف درامية. يمكننا قول: أن كل تفاعل إنساني ذا طبيعة درامية. ما يضيفه المسرح هو الخيال. المسرح، بهذا المعنى، خيال درامي.

٤٤- حالة Valle-Inclan تستلزم دراسة على حدة. خاصية حواشيه الأدبية شعرية وصفية وإيقاعية، معروفة. لكن إذا حللناها بتمعن، نرى أن شكلها الأدبي يستجيب بالكامل إلى التعريف الذي تقدمه هنا عن النص المسرحي. ما هو أدبي لا يلغى، بل على النقيض، يبرز ما هو مسرحي ويقويه، إذا لم تؤخذ حرفياً هذه الحواشي، حيث إنها ليست فقط وصفية، بل مبدعة للبيئة، التوتر وجمالية المكان والتفسير، غير منفصلة عن الحدث والدراما. من أجل دراسة للحواشي في Valle-Inclan انظر: (1989: Canoa). لمن ٧٩ حتى (١٠٠).

٤٥- الأكثر ملاءمة سيكون قول "تقديم قصة"، "بناء قصة". هنا لا ننكر أن لكل عمل مسرحي حبكة (قصة أو حكاية) تقع على مدى المسرحية وعليه، يمكن أن تكون مروية أو مسرودة. لكن هذا ما يفعله القارئ أو المتفرج من خارج النص ولاحقاً. لا يكون السرد مدوناً لا في النص ولا في العرض.

٤٦- كانت براعة Unamuno في الضباب Niebla، تحديداً، في امتلاك الشخصية البطولية لحياة أو ذاتية مستقلة، أضفى الطابع الدرامي أو المسرحي (على طريقة براندالو) حتى يتمرد على كاتبه ويكون، هكذا، شخصية أكثر واقعية (شديد الواقعية لا ترغب في الموت).

٤٧- ليس هناك شك في أن جزءاً كبيراً من الاتصال العادي يتكون من وضع سرديات ننقلها بعضنا لبعض. نبنى



ذاتيتنا من حوادث الماضي. حكى شئ إلى شخص هو تنظيم تجربتنا عن العالم، منحه استمرارية ومعنى. ربما لهذا السبب نشعر بالحاجة البيولوجية لتحويل كل واقعة حية إلى واقعة مسرودة. تتغذى الأنا من حوار داخلي حيث نحكي بثبات لأنفسنا قصتنا الخاصة. هذه التحولات السردية هي دائما لاحقة للأحداث نفسها، لديناميكيته وتجربتها. بنية الأحداث المسرحية (والأحداث بوجه عام) ليست سردية في حد ذاتها، بل ديناميكية ودرامية (بعض الأفعال، الكلمات والأحداث تدخل في تعارض أو صراع مع آخرين). بهذا المعنى، يمكننا تأكيد أننا نجد في البنية العميقة لكل سرداً صراعاً درامياً أو درامية، وهو ما تحويه الأحداث في ذاتها عند الخلو من معنى الترتيب والاستمرار الذي يمنحه السرد لها.

٤٨- لاحظ أن أرسطو يرفض باستمرار الحضور المباشر للكاتب (الشاعر) في التراجيديا. وهو ما يؤكد فكرتنا عن أن الكاتب "يلقى" في النص المسرحي والعرض.

٤٩- ربما كانت الرواية المعاصرة، المؤسسة على غزو الذاتية، أكثر الأشكال الأدبية صلاحية للإمساك والتعبير عن الريبة، خيبة الأمل وميوعة الإنسان في المجتمع الحالي، ربما كان هذا هو السبب في محاولة المسرح لتقديم تقنياته ووسائله.

٥٠- علينا أن "نصر على التناقض، الغير قابل للنقاش حقاً، بين حكاية وعرض درامي، أننا لا نستطيع تحديد أكثر من الأسلوبين الأساسيين "للعرض اللفظي" (١٩٩٨ : ٢٠). ويدرج الحكاية روائية، وليست محاكية. لا تحاكي الحكاية بل تحكي وتخبر. "لا يوجد مكان للمحاكاة في الحكاية"، "حكاية، مثل أي فعل لفظي، يمكن فقط أن تخبر، بمعنى، تنقل معاني. لا "تقدم" الحكاية قصة (حقيقية أو متخيلة)، بل تحكيها، بمعنى، تدل عليها بواسطة اللغة" (١٩٩٨ : ٢١). يتبع Genette في هذا أفلاطون، أكثر من أرسطو، مثلما يفسر في الصور 3 (Figuras 1989: 219) حتى ٢٤١).

٥١- نجد أحد الاتفاقات التي وافقت بوضوح شديد النص في المسرح اليوناني. في التراجيديا الكلاسيكية، كان عدد الممثلين (ثلاثة فقط، بطل، بطل ثان، بطل ثالث) يحدد طول ووقت المونولوجات، تدخلات الكورس، إلخ. يوزع على هؤلاء الممثلين الثلاث كل الأدوار تبعاً لنظام رتبى، حيث كان باستطاعتهم تغيير الشخصيات لمرتين أو ثلاثة، وهو ما كان يتطلب كيف النص مع هذا الشرط أو الملائمة.

٥٢- اليوم أصبحت الصياغة "اعتباراً من" موضحة. تطرح كل هذه الإمكانيات صعوبات جادة وقت وضع "حقوق الممثل". من أجل وصف للتدخلات الممكنة والتغيرات للنص، انظر J. A. Hormigon (2002: 159 ? 166).

53- في 1995 C. Canfield، تظهر أمثلة عديدة على ما نقوله. في عمود يظهر النص الدرامي الأصلي وفي آخر النص الوسيط، تذييل للمخرج، توضيحات، حذفات، تجسيد للإخراج، إلخ.

٥٤- الخصائص الأربعة الأخيرة المنسوبة إلى النص المسرحي (الناقص، المتغير، المفسر والذي بحاجة إلى وساطة نصية) يمكن أن تتصل بالمفهوم الغير أنيق بشكل كبير التبيين لـ Dolezel، المطبق من قبل J. G. Maestro على المسرح: "تتطلب عملية semiosico transduccion التبيين السيميائي" على الأقل حضور الذوات الثلاثة (مرسل، وسيط ومتلق للعلامة)، الذي لا بد وأن يتركز نشاطه الأساسي على الإرسال والتحويل، المسئول عن الوسيط، لمعنى العلامة المختلفة من قبل المرسل، بهدف التصرف حول الأسلوب وإمكانيات الفهم للقارئ" (١٩٩٦ : ١٨٣) ويضيف: "في المسرح، بخاصة بسبب بعده المشهدي، أهمية التبيين كعملية للإبداع، الإرسال والتحول للمعاني شديدة الاتساع وتطبيقاً غير متحكم بها" (١٩٩٦ : ١٨٣). أيضاً يستخدمه M. C. Bobes ويفسره في سيمولوجيا العمل الدرامي (١٩٩٧ : ٢٣٠ حتى ٢٣٦).



٥٥- الوفرة الاصطلاحية حول هذا الموضوع مريبة. ؟ (K. Spang 1991 : 253) يتحدث عن نص ونص-متعايش cotexto، شارحا أن النص هو "خطاب الممثل" (حوار) ونص متعايش "خطاب الكاتب" (المسودات)، تقدير خاطئ بوضوح، إذ إن كلا الخطابين للكاتب، رغم أن أحدهما، الحوار، فاعله للتعبير هو الممثل-الشخصية. R. Ingarden 1971 ذكرنا هذا، يميز بين نص أصلي ونص ثانوي، مقدما ميل أدبي في تحليل النص المسرحي. يميز M. de Marinis 1982 و m. C. Bobes 1987 نصاً أدبياً ونصاً مشهدياً، خالفا اضطراباً ستحاول توضيحه. 84- 85 : Tomasseau 1997، بين نص ونص موازياً. يحتوى النص الموازي على عناوين، دراما الشخصية، مسودات أولية زمنية ومكانية، أوصاف مناظر مبدئية للفصول، الأجزاء أو المشاهد، تعليمات (حركية، لغوية موازية، مكانية)، استراحات أو نص متجنب، هكذا يخضع الجميع إلى النص المنطوق.

٥٦- يستند هذا التصنيف كثيرا على المحتوى مثلما على الوظيفة البرجماتية للنص المسرحي. من أجل تأسيس نظري لهذا التصنيف، انظر P. Larthomas 1980، الذي يدمج مع دراسة اللغة الدرامية كل هذه الأبعاد "السيموطيقية" للنص.

٥٧- يعترف T. Kowzan بأن التفرقة بين النص الدرامي والنص المسرحي أو المشهدي "لا تساوي أى شئ" (١٩٩٧ : ٢٤٥).

٥٨- نستخدم المفهوم "نصاً مشهدياً" حتى ندرج به كل أنواع النصوص الغير منطوقة المبينة سابقا، لتمييزه عن "النص الشفهي" أو الحوارى (الذى تعيد الشخصيات إنتاجه بطريقة مباشرة في تعبيراتها أو أحاديثها). نقول "مشهدياً" لأنه ما يشكل قبل أى شئ "خشبة المسرح" على ذلك النحو، مشيراً إلى الزمن والمكان الحقيقيين مثل الخياليين، ويحدد "الإخراج العام" (متضمناً أداء الممثلين).

٥٩- لقد فهم D. Diderot أن الكلمة ليست فكراً فقط أو أدباً: حتى في الكاتب الأكثر وضوحاً، في الأكثر تحديدا ونشاطا، ليست الكلمات ولا تستطيع أن تكون أكثر من علامات تقريبية لتفكير، لشعور، لفكرة، علامات تكمل قيمتها بالحركة، الإيماءة، النبذة، الوجه، الأعين والظروف المفروضة (١٩٨٦ : ١٩).

٦٠- نستخدم الاصطلاحات المقبولة بطريقة شائعة في "اللغة الأدبية"، لغة عامة (عادية، مألوفة، برجماتية، يومية، نمطية، منطقية-تواصلية، إلخ) ولغة مسرحية لنفرد الاستخدام الخاص للغة الوحيدة (اللغة الطبيعية) المذكورة في كل الأحوال، وليس بسبب وجود تلك اللغات (النظم) المختلفة، بعلامات وقواعد ذات تفسير خاص.

٦١- هكذا يعتبر على وجه الخصوص المبدأ الخاص المضاد لاقتصاد اللغة الأدبية فنى أو شعري، بالتعارض مع الاقتصاد الذى يوجه النظام التواصل للغة النمطية (Garcia Berrio 1994 : 34).

٦٢- أيضا انتهى الشعر، المرتبط بشدة بالشفهية (الصوتية، الموسيقية، الإيقاع) بدفع الضريبة للكتابة والقراءة: ليس التوزيع البيانى والمكانى للبيت الشعري والقصيدة على الورق عنصرا ثانويا بالقياس بأنه يحدد (أو يؤثر بأسلوب محدد جدا) القراءة، الفهم والاستدعاء الإيقاعى للقصيدة. لا تسمع القصيدة فقط، بل وترى أيضا.

٦٣- ينشأ التعقيد، في حالة الرواية أو القصة، من الإمكانيات المختلفة والمتعددة لوضع الراوى بالنسبة إلى ما هو مسرود وفعل السرد: راو خارجى، داخلى، عليم، محدود، موضوعى، ذاتى، سرد لاحق، سابق، متزامن، خطى، متعلق بالماضى، متكرر، فوضوى، أسلوب مباشر، غير مباشر، غير مباشر حر، مونولوج داخلى، فى ضمير

المتكلم، المخاطب، الغائب، نبرة واقعية، فانتازية، ساخرة، غنائية، إلخ. يتحدث G. Genette 1989 عن راو متجانس روائياً، متغاير روائياً، روائى داخلى، روائى خارجى، إلخ.

٦٤- يقدم G. Genette 1988 : 214- 215، جدولان شديدي الأهمية حول التسجيل الزمنى المنسوب إلى كل نوع حسب كتاب مختلفين (Humboldt- Schelling ? Jean Paul ? Hagel ? Dallas- Vischer) و (Erskine- Jakobson و Steiger)، موضحة تفاوت كلى تقريباً بين الأغلبية.

٦٥- يتحدث F. Abad Nebot 1988 عن نوع رابع يسمى "تعليمى".

٦٦- لقد طرحت الأنثروبولوجيا الحالية العلاقة الحميمة بين الأدب والنص الأنثروبولوجى. المدرك على أنه شكل سردي ذو صفة إقناعية. يتحدث C. Geertz 1989 عن "بويطيقا الإقناع".

٦٧- فقط تقدم الرواية المعاصرة تنوعاً مشابهاً لأنواع قرعية.

٦٨- المزج بين التراجيديا والكوميديا الذى ينتهى بإفساح المجال إلى نوع جديد، الدراما، يبدأ بـ La Celestina. التى كانت مسماه ببراعة من قبل Fernando de Rojas مثل "تراجيكوميدي". كان Francisco Cascales الأول فى وضع التصنيف الثلاثى للتراجيديا، الكوميديا والدراما فى قوائمه الشعرية sus tablas poeticas 1617.

69- جريدة ABC 16- 4- 88، صفحة ٨٢، فى مقابلة لـ S. Trancon كانت M. Marceau بالتأكيد أفضل تمثيلية إيمائية فى القرن العشرين. لقد ولد "فته للصمت"، ليس من الامتزاج الجمالى، بل من التركيز والتعميق للإيماءة، الصورة والصمت. كما يقول، "لا بد وأن يحترم كل فن ويبحث عن الكمال بدون أن يمتزج" وأيضاً، لهؤلاء الذين يرغبون فى التكيف لرفض قيمة الكلمة: "يمكن أن يكون فن البانتوميم شعراً فقط. الصمت هو كلماتى، موسيقى كلماتى. يمد صوت الصمت الصرخات الداخلية".

٧٠- يتحدث F. Abad Nebot 1988 : 51 عن "النوع المعمارى" بالمعنى نفسه المصطلح المسرحى "نوع فوقى" الذى نستخدمه هنا، حتى يشير إلى "مجموعة من ملامح عامة لكل الأعمال المسرحية".

٧١- كما ذكرنا، الملمح الخاص، لا يعنى أنه غير منسجم مع آخرين.

٧٢- لسنا ضد استخدام المفاهيم "شعر" و "شعرى" بأسلوب متسع، بل ضد إساءة استخدامه، حيث يلفى جزءاً كبيراً من محتواه ونفعيته النظرية الغير صالحة. يمكن أن ينتهى هذا "استخدام السيئ بالتحويل إلى "شعر" فى كلمة "متساهل" أو "يأخذ الأمور بسهولة"، بمعنى أكثر تكلفاً فى كل مرة، حسى أو غامض. من جانب آخر، يجعل التشابه بين "أدبى" و "شعرى" المفهومين غير واضحين. تبدأ هذه العملية من التطابق أو الترادف، بالتأكيد، بتفسير منحرف لفن الشعر لأرسطو، وتستمر مع الرومانطيقية وتبلغ ذروتها مع الشكلية الروسية والوظيفية الشعرية لجاكوبسون. هنا نقلل الاتساع لمفهوم ما هو شعرى حتى تناسب "حدثه" والتفاضل بين الأنواع. فى هذه الحالة، كما فى المسرح، نحن نؤيد عدم السقوط فى نوع من الأنالوجية أو الترادف الشامل.

٧٣- لا تحاول نظريتنا عن الأنواع الدفاع عن سلطة أرسطو ولا أى كاتب آخر يعيد بدوره تفسير فن الشعر بأسلوبه. يستدعى G. Genette 1988 : 183 (حتى ٢٢٢) بشكل تاريخى شديد الوضوح الآليات والملائمات المخصصة التى عانى منها النص الأرسطى على مدى التاريخ.

٧٤- ولا أيضاً نستطيع قول إن الحوارات الواقعية لرواية ما ستصبح فى الحقيقة محاكية، حيث أنها تعتمد على الراوى، تقول الشخصيات ما يقول الراوى إنها تقوله أو ما يجعلها تقوله، إنها، فى جميع الأحوال، إعادة إنتاج أو نسخ، وليست تقليداً ولا توضيحاً، أو كما يقول "G. Genette استشهد من الكلمات" (١٩٩٨ : ٢٢).

٧٥- أستخدم البيت الشعري أيضا في الهجاء والكوميديا. استخدام الوسيلة التعبيرية نفسها(البيت الشعري)يمكن أن يستجيب إلى أسباب عديدة من تسهيل التذكر، إلى الحفاظ على الصفة السامية والمقدسة للمعرض، وأيضا السماح بمحاكاته الساخرة. بعضى الزمن نجحوا فى الوصول إلى كتابة حتى السانيت شعرا(رامون دى لا كروث، على سبيل المثال)، مستغلا الجانب الكوميدي للقافية، الحشو، التناغم والاستعارات المستحيلة. أحد الأمثلة الأكثر نجاحا، بلا شك، هو انتقام دون ميندو، لـ P. Munoz Seca. نتذكر الخاص بـ كنتم دائما لفرأ /واييجراماتى وذا لهجة/ونحوياً ورمزياً/وبالرغم من أن حضراتكم تسمعون عن رباطة الجأش/تعرفون أن بالنسبة لى ما هو مغال/لا يجعلنى عاطفى".

٧٦- الاختصارات التى نستخدمها هنا تتصل: (ن) نص، (ك) كاتب، (م) متلقى و(مم) ممثل. يفهم أنه فى كل حالة تشير الدرجة المحددة إلى العناصر المجتمعة بين قوسين بطريقة مهيمنة.

٧٧- نوضح أننا نضمن فى السرد الوصف والنقل أو إعادة الإنتاج لحوارات. الوصف السردى مختلف عن الوصف الشعري لأنه يكون تبعا للحوادث المسرودة، ليس له "ذاتية"، كما يحدث فى الشعر، الذى يمكن بناؤه بقصيدة واحدة. نقول الشئ ذاته عن الحوار السردى، المختلف عن الدرامى: أحدهما محاك ومعاد إنتاجه ويعتمد على الراوى، والآخر، مباشر، منتج من قبل الشخصيات وبدون تبعية تركيبية لأى وسيط.

٧٨- يمكننا اعتبار التعليمى مثل "الفن البلاغى للإقناع"، بقالبين: الإقناع المنطقى والإقناع العاطفى، وبنيتين: الإقناع العقلى (الحقيقة) والتأثير السلوكى (الخير)، المفهوم بشكل دائم تقريبا على أنه "أخلاقى" مبادئ أخلاقية، قيم وقواعد من التطبيق العملى. خلف التعليمى توجد دائما المشكلة الأخلاقية الخاصة بالقيم والقيم المضادة. ربما تكون الحالة الأكثر برجماتية الخاصة بـ F. Nietzsche الذى يعلن نثره الحكيمى والتكهنى تدمير أو عدم تقدير كل قيم التقليد المسيحى والمنحط.

٧٩- حول أهمية العمليات الجسدية- السمعية للتحدث والاستماع، وتأثيره على الفهم والتطور العقلى والعاطفى للطفل، أيضا خلال فترة الحمل. انظر A. Tomatis 1988، و١٩٨٩ أبحاثه ذات نفع كبير من أجل فهم العمل الواعى للممثل حول الشفهية، السمع، الاستماع والجسد.

٨٠- تصنيف يمكن ان يساعد على فهم أفضل للعلاقة بين العلامات والشفهية هو التالى(مأخوذ من J. Por-toles 2001):

١)بنى المعلومة: (مفسرين) (إذ إن، حسن)، (b)الحواسب( الافتتاح: فى المقام الأول، للاستمرار: من جانب آخر، للإغلاق: أخيرا)، (c)استطردية (بالطبع)

٢) واصله: إضافة (بالإضافة إلى)، نتائجية (لذلك)، ضد الجدلية (على النقيض)

٣) معادة الصياغة: تفسيرية (أى)، (من الأفضل قول)، للإقصاء (فى أية حالة)، تلخيصية (إجمالا)

٤) آلتية ذات جهد برهانى (فى الحقيقة)، للتجسيد (على سبيل المثال، للصياغة (حسن)

٥) علامات التحكم فى الاتصال (انظر، أسمع)

٨١- سيثبت أن أسلوبنا فى العرض والإعداد النظرى يتبع منهجا بنائيا ، انطلاقا مما هو معروف، سيثرى بتطور وسيدمج تلك المعرفة مع تحليلات جديدة، مغيرا هكذا المعرفة السابقة، فإذا أصبحت المعلومة من جانب أكثر تعقيدا، ستبسط من جانب آخر، لتبنى خلاصة موصلة ببساطة أكبر أو مظهر نظرى.

٨٢- حول الحضور الحالى للأدب الشفهى فى ثقافتنا، انظر الأعمال المهمة للأنثروبولوجى Luis G. Viana

(1990 ? 1985 ? 1984).

"83- هارب دائم ومستمر فقط"، يقول Quevedo. يوجد هنا تناقض آخر رائع للمسرح. كونه حاضراً غير ثابت يتطلع، بالرغم من ذلك، إلى تحويل المتفرج وإنتاج تأثيرات مستمرة فيه.

84- "أحدها سيوجد في حلم، ناظر إلى شخص ما نائماً، وذلك الشخص سيكون هو نفسه" (Castaneda 1993 : 142).

85- يمكننا التمييز بين التقمص والتجاوب. لا يتطلب التقمص الشعور بنفس عواطف إنسان آخر، يكفي أن يتحقق، يفهم ما يفكر فيه الآخر ويشعر به حتى يحدث تجاوباً. التعاطف، على النقيض، هو تشابه عاطفي، ذوبان مع عواطف الآخر. على الممثل أن يعمل على التعاطف أكثر من التقمص، بالقدر نفسه مع الشخصية مثلما مع الجمهور.

86- لقد ربط I. Mackintosh هذا الحدث على أنه الأكثر أهمية وقت تصميم فضاء مسرحي معماري: "الفرض الأساسي للعمارة المسرحية هو توفير قناة حتى تتدفق الطاقة. رغم أن هذه الطاقة تتدفق بخاصة من خلال الممثل نحو الجمهور، يشعر الممثل بالعجز دائماً عندما لا يتلقى أيضاً في المقابل شحنة طاقة من الجمهور" ( . . . ) لابد وأن تتدفق الطاقة في الاتجاهين، بحيث تنصهر القوتان ( ٢٠٠٠ : ٢٦٢ ).

87- يتحدث P. Pavis عن "ما لا يمكن تمثيله"، ويذكر المفهوم "طاقة" حتى يشير إلى تلك "العلامات المادية بالكاد" المتضمنة في "جسد لجسد" في المسرح: "المفهوم العلمي قليلاً والسيميولوجي قليلاً" "الطاقة" يجدى بشدة وقت تحديد الظاهرة التي لا يمكن تمثيلها التي نتصدى لها بحضورها، حركتها، أسلوبها، يتخلص الممثل أو راقص الباليه من طاقة متشعبة إلى الجمهور ( ٢٠٠٠ : ٢٩ ). أول ما يدركه المتفرج هو جسد الآخر ويدخل الأحاسيس والدوافع التي يتلقاها منه. لا يجب أن نبالغ، بالرغم من ذلك، في وظيفة الممثل - الشخص حتى نلغى وظيفة الشخصية. ليس الممثل مؤدياً، بمعنى أنه لا يمثل أبداً "باسمه الخاص"، وليس أيضاً مجرد مرسل للعلامات: يحدث تأثيرات في جسد المتفرج، نسميها طاقة، موجة من الرغبة، تدفق نبضي، حدة أو إيقاع ( ٢٠٠٠ : ٢٩ ).

88- "لست بمفردى عندما أراني في المرأة، أنا ممسوس من قبل روح أخرى" (Bajtin 1982 : 37).

89- حول المفهوم المسرحي الخاص بـ M. Bajtin ومتناقضاته. انظر Huerta Calvo 1995.

90- يتعرض L. Strasberg إلى تعارض لا يمكن إخفاؤه يعلن من جانب العاطفة الحادة، من جانب آخر يطلب من الممثل السيطرة على عواطفه: "عندما يقترب الممثل من لحظة الانفعال العاطفي الحاد، يمارس الجسد في الغالب توتراً قوياً حتى يوقفها، يروق لشخص ما إعادة إحياء تجارب حادة. عندما يصل الممثل إلى لحظة الشدة الكبيرة، عليه أن يكون مركزاً حسيماً، بطريقة أخرى، تكون إرادة الممثل بعيدة عن السيطرة ويمكن أن تسحب من قبل الخبرة العاطفية" ( ١٩٩٠ : ١٢٥ ). ربطة حقيقية، بشكل حاسم.

91- من الواضح إنه، رغم وجود عدد قليل من العواطف العالمية، إلا أن قيمتها السياقية وشكلها التعبيري سيختلف كثيراً من بعض الثقافات إلى أخرى. أيضاً يبدو مثبتاً أنه ليس للعواطف مانيفيستو فسيولوجي محدد ولا حصري، ما يحدث، على سبيل المثال، إنه، بدون سياق مناسب، لا يمكننا التمييز جيداً بين مانيفيستو للصراخ وآخر للسعادة، أيضاً يمكن تقديم، "بكاء من السعادة"، "بكاء من التأثر"، أو "ضحكة هستيرية" أو "عصبية". يتم التعبير عن السعادة، الألم أو الخوف بطرق عدة وتتطلب قيماً شديدة الاختلاف حسب السياق والوضع الاتصالي. كل هذا لم يأخذ بعين الاعتبار في "المنهج" الشهير الذي يعرض نوعاً من



البومات العواطف الغير سياقية والتفاعلية. يعتمد الاعتراف بالعواطف وتعبيرها الوجهي- البدني على عوامل عدة: (١) توقعات و إسنادات المشاهد (٢) الحالة العاطفية للمشاهد (٣) التعلم والخبرة (٤) تأثير السياق (٥) الاختلافات الفردية. كل هذا لم ينتبه إليه Strasberg وتابعيه. (انظر E. Fernandez ? Abascal و M. Cholz 2001 : 53 ? 55).

92- ينعكس الأساس النظري الضعيف للنظام الخاص بـ E. Barba في العروض المضطربة والجدلية لمسرح أودين ODIN THEATER، حيث تمتزج حدة تعبيرية بإظهارات مملة لتقنيات صوتية وإيمائية نادرا ما تلقى اهتمام من المتفرج العادي.

٩٣- "النحو هو دراسة ماذا وكيف يقال ويعبر عن (شئ)، علم الدلالة، دراسة ماذا يريد ان يقول (عند قول شئ)، والبرجماتية، دراسة ماذا يفعل (عند قول شئ). بمعنى آخر، البرجماتية هي ذلك الجزء من دراسة اللغة الذي يركز انتباهه على الفعل" (T. A. Van Dijk 1987 : 172).

94- "من الطبيعي تماما رسم تفرقة خالصة بين اللغة والفعل الجسدي لكن فعل هذا يتضمن أمر أن اللغة فعل ايضا" (R. Ohmann 1987 : 72).

95- "فعل التحدث ليس فقط فعل "التحدث" أو "الرغبة في القول"، بل بالإضافة إلى ذلك، وبطريقة حاسمة، فعل اجتماعي، بواسطته يتحدث أفراد مجتمع ما ويدخلون في تفاعل متبادل" (Van Djick 1987 : 172).

96- من المناسب عمل توضيح عام فيما يتعلق بكلمة "حقيقة". كما يقول "J. F. Lyotard كلمة "حقيقة" لا تتضمن إطلاقا إحالات إلى خلاصة مادية. يمكن تعريفها أفضل من قبل الوجود-المسبق" (١٩٨٩ : ٧٦). تحديدا لأن الحقيقة ليست شيئا معطى على هذا النحو، بل مبنية بالوعي، للرسم البياني الذي نعرضه معنى ذا مستويات متعددة من الحقيقة. على أساس "الوجود-المسبق" الغير مبال، الوعي (الذي هو دائما وعي بـ و، عليه، لا ينفصل عن العالم) يبنى الحقيقة ويمنحها درجات مختلفة من "التماسك" أو "الاستقلال" تبعا لذاتها.

٩٧- يمكن رصد الآلية المادية والسلوكية الراديكالية، حيث أنها تشبه نشاطاً عصيباً ذو تفكير أو نشاطاً ذهنياً، لا يعترف بهذا النشاط كحقيقة ذي مستوى أنطولوجي أو ناشئ مختلف (الوعي).

٩٨- ينفصل كارل يونج عن فرويد تحديدا بمنح العالم المكتشف من قبل فرويد واقعية وصلاحيّة، وليس اعتباره مجرد إستراتيجية علاجية: "حياتي هي تاريخ التحقيق الذاتي لما هو غير شعوري. كل ما هو موجود في اللاشعور يرغب في أن يصبح واقعي، والشخصية أيضا ترغب في الظهور من خلال شروطها اللاشعورية والشعور كأنها كل" (٢٠٠٢ : ١٧). ذلك الباطن هو، في الواقع، الخلاصة الإنسانية الخاصة (١٥٧). يمكن اعتبار يونج، مع رودولفو أستر، من بين آخرين، أحد الآباء للحركات الروحانية الحالية التي تبحث عن أساس معين عقلي أو "علمي" لقلاقله وتجاريه، أي، لما نسميه نحن متجاوز للواقع في مواجهة الحقيقة الخالصة المباشرة أو الخاصة بالمعنى العام. عرف يونج سريعا التمييز بين هاتين الحقيقتين: "بدأت حياتي بالعمل في Burgholzli بحقيقة وحيدة المعنى، مصاغة فقط من الأغراض، الإدراكات، الواجب والمسؤولية. كان الدخول في دير العالم والخضوع إلى صوت الإيمان لما هو محتمل فقط، في الوسط، في ما هو مبتذل وما هو فقير المعنى، التخلي عن كل ما هو غريب ودال، واختزال كل ما هو غير مألوف إلى ما هو مألوف. فقط كان يوجد ( . . . ) أفق من الإرهاق الوثيق والقصر الشاسع للروتين" (١٤١). أكتشف يونج التناقضات الشخصية وتكرر فرويد تحديدا في عدم تجربته على مواجهة رغبة "الروحانية" التي يخفيها هاجسه



بالجنس: لم يسأل فرويد أبداً لأنه كان يتحدث باستمرار عن الجنس. لأن هذا التفكير كان هاجسه. لم يع أبداً بأنه فى رتبة المدلول يعبر عن الهرب من ذاته، أو من ذلك الجزء الآخر الخاص به الذى ربما يستطيع تعريفه على أنه "صوفى". بدون الأقرار بهذا الجزء لن يستطيع الشعور بالتوافق مع ذاته (١٨٥). يحكى يونج فى مذكراته حكاية مختلفة شديدة الدلالة عن ذلك الغزو لما هو "متجاوز للواقع" فى حياة فرويد وكيف أثر عليه. أحدها له علاقة بالقدرات المنظورية الغير-عادية ليونج نفسه فى مناسبة، يكونان معا، فجأة تسمع قطعة هائلة غير مفسرة فى المكتبة، يرتعب فرويد يخبره بأن تلك الضوضاء الغريبة ستتكرر حالا. كما حدث كذلك. ينظر إليه فرويد مذهولاً، يمضى ولا يعود أبداً للتحدث عما حدث. فى مرة أخرى، تحدث يونج مع فرويد عن مومياءات مستنقعات شمال ألمانيا التى دمر مأوها الحمضى عظام الفرقى، لكنها حافظت تماماً على الجلد والشعر. يفقد فرويد الوعي، كما حدث مرة أخرى عندما تناقشا حول أمنفيس، الفرعون الذى دافع يونج عن تدينه أمام تأويل فرويد المؤسس على عقدة الاستئصال الخصى. (١٨٨ حتى ١٩٠). عند توضيح هذا الرفض لفرويد لكل ما هو غير عقلانى أو غير مفسر لا ننكر الأهمية الكبيرة لعمله، أمام التأملات التى لا تنضب حول الحالة الإنسانية، الأبعد كثيراً عن تقنية علاجية ريبية. أفكاره حول -verleug- (إنكار الإيمان)، (verneinung) (الإنكار)، (unheimlich) (غزو الكوارث)، على سبيل المثال، يمكن أن يكون لها تطبيق كبير على نظرية للمسرح، موضوع يفيض علينا، لكننا نشير إليه. (انظر O. Mannoni 1973).

- 99- نفضل عدم استخدام التعبير "حالات متغيرة للوعي"، المستخدم بشدة فى الأنثروبولوجيا، باعتبار أن انحرافاً ضمناً سلبياً يساعد قليلاً على فهم الظواهر التى تشير إليها.
- ١٠٠- يربط H. Bergson الفن بذلك البحث عما هو "حقيقى": ليس الفن بالتأكيد أكثر من رؤية أكثر مباشرة للحقيقة (١٩٨٦: ١٢٩). وبالتحديد أكثر، بالنسبة إلى المسرح: "ما تبحث عنه الدراما وتواصل إلقاء الضوء عليه هو حقيقة عميقة تخفيها عنا ضروريات الحياة" (١٣٠).
- ١٠١- ننحى هنا جانباً أسلوب كيفية تقديم الخيال واللاخيال فى الحياة اليومية، حيث إنه من الواضح أن الخيال المستتر يمكن أن يتحول إلى خداع، كذب أو خطأ.
- ١٠٢- نتيجة لكل ذلك تثبت الصفة الغير تقليدية للشعر، حيث أن القصيدة لا تحاول تقليد أية حقيقة، بل، فى جميع الأحوال، تقليد تجربة، أو الأفضل، استنتاجها بواسطة الكلمة.
- ١٠٣- عامل اليونانيون الأوائل آلهتهم على أنها حقيقة متجاوزة للواقع موجودة فعلياً، أكثر واقعية من الحقيقة الواقعية، أيضاً خصصوا لها مكاناً جيوجرافياً حقيقياً، جبل الأوليمبس. بالكيفية نفسها، يعتقد العديد من المسيحيين فى شخص المسيح بأنه أكثر واقعية وقوة من أى شخص آخر فى هذا العالم. بمرور الزمن، اعتبر اليونانيون آلهتهم كحقائق خيالية واليوم نمنحها حقيقة متخيلة مجردة. حركة الحدود، بالرغم من ذلك، كما أثبت جيداً Teodosio Fernandez، لا تتضمن اختفائهم: "التقدم العلمى لا ينتهى بالألفاظ، مثل تطور علم اللاهوت لم يلفى خوارق المعجزات، ولا التحليل النفسى" (٠٠٠) وضع نهاية لرعب الكواييس (٢٠٠١ : ٢٩٦).
- ١٠٤- يمكن أن تصنف إلى أفراد، جماعات وثقافات تبعاً للأسلوب الخاص لكيفية الاندماج، التسلسل وحل متناقضات هذه الحقائق الثلاثة أو العوالم. الواقعيون السذج والواقعيون العقائديون سيجمعان فى طرف من يعتبرون MR على أنها الوحيدة الموجودة والهامة، فى الطرف الآخر سيوجد الواقعيون الأرتيابيون. بين من يعتقدون فى MTR هى الوحيدة الموجودة حقيقة والهامة سنجده فى المثاليين الأفلاطونيين، الأصوليين

الدينيين أو المؤمنين العقائديين ، فى جانب، وفى الآخر، بعض العلماء، الفنانين والباحثين الروحانيين. بين من يمنحون أهمية كبيرة وحقيقة إلى MII سيوجد، فى جزء، كل المرضى النفسيين بقليل أو كثير أو المجانين، والذاتيين المطلقين، مؤمنين أو حالمين، من جانب آخر، وبعد ذلك كل نوع من التصنيفات الوسطية. المهم هو اكتشاف أننا جميعا مجبرين على تقييم وترتيب تلك الأنواع الثلاثة للحقيقة، وليس الحل متماسكاً دائماً. يمكن تقديم حالات من الواقعيين العقائديين الذين يعتقدون فى الأمور الأكثر فانتازية يمكن تخيلها ، أو الصوفيين الروحانيين المهووسين باقتناء الخيرات المادية.

١٠٥- نعد اليوم ظواهر همومية مرتبطة بالآليات الجديدة للإنتاج وإعادة الإنتاج للواقع الاجتماعى، بخاصة من خلال التلفاز. للصورة التليفزيونية قوة "تأثير حقيقى"، حيث إنه جزء من افتراض أن الكاميرا لا تخلق، بل تأخذ ما "تراه". هكذا يتحول التلفاز إلى جهاز أيديولوجى شديد الفاعلية من أى جهاز آخر فى الماضى، إذ أنه ليس فقط وسيلة إنتاج وإعادة إنتاج أيديولوجى، بل، وبخاصة، جهاز إنتاج وتحكم للحقيقة نفسها. تحت مظهر الواقعية (تظهر الحقيقة كما هى)، ما يحدث فى الحقيقة هو بناء أيديولوجيا، وفى الوقت نفسه، الحقيقة الخاصة والتقديم الذهنى لتلك الحقيقة. ليست الصورة التليفزيونية نسخة من الحقيقة، حيث إنها هى نفسها بناء جسدى وذهنى- تركيز، بروزة، تجزئة، إعداد، سياقية وتفسير لفظى مع ما يصاحبها دائماً. رغبة فى التحكم فى كلية تحت ذلك التلاعب والبناء للصور التليفزيونية التى تستدعى فى ثوان الكوكب لتصيغ رؤية عن العالم مناسبة لاهتمامات الأقلية السائدة. الميكانيزم دقيق جداً، لأن بقدر ما يظهر- وبالأسلوب الأكثر فجاجة ومباشرة-، يخفى ويؤول الحقيقة بطريقة خاطئة أكثر. يظهر الوعى النقدى عاجزاً من قبل ما هو غير متناسب من وسائله أمام التأثير القوى، المباشر واللاوعى فى جزء كبير، للصورة الأيديولوجية، التى تحاول الاقتحام حتى الرmq الأخير الجسدى والذهنى حيث تحاول إيجاد استراحة وعزلة أى كائن آدمى.

١٠٦- "بطبيعة الحال، يمكن لأى فرد أن يتخذ الوجهة التى تعتبر أكثر ملائمة حول الحقيقة وحول علاقاته مع الأدب. ما لا يستطيع شخص ما أن يلاحظه، وذلك يكون حاسماً، أن مرجعية ما هو طبيعى، ما هو عقلاى أو محتمل، تواصل إتاحة الإدراك للاختلافات" (T. Fernandez 2001 : 292).  
107- يمكن ان يقدم الرسم البيانى أيزوكرونية(توافقية) قصيرة وأيزوبتية لأى لحظة من العرض.

١٠٨- كما يقول "H. Muller لا يهمنى الواقع فى الحقيقة إذا لم يكن معداً. يهمنى الإعداد للواقع وليس الواقع نفسه" (١٩٩٠ : ٢٢).

١٠٩- يمكن قول : أن المحاكاة الواقعية مثل الفانتازية(عرض لحقيقة خيالية)تحتاج للخيال والفانتازيا، مفهومان متحدان وتكميليان بحميمية:الفانتازيا خارجية أكثر من الخيال. تتجه الفانتازيا نحو الخارج، يتجه الخيال نحو الداخل. أحدهما ينتج عرضاً، مفاجأة، الآخر، غرابة وصدمة. تثير الفانتازيا أعجاب، الخيال تشابه، إسقاط، تحويل. الفانتازيا، صدمة، الخيال رغبة، تضمين. تقدم الفانتازيا، تظهر، الخيال المستتر، الملهم. تلجأ الفانتازيا إلى ما هو ظاهر حتى تثير إعجاب ما هو غير مرئى، يلجأ الخيال إلى ما هو حى وحسى حتى يشعر به من جديد أو حتى يشعر بما لا يشعر به أبداً.

١١٠- ربما يوجد هنا أحد الاختلافات الأساسية بين المسرح والسينما، كما استشف "L. Bunuel:أعتقد أن السينما تمارس سلطة معينة تنويمية على المتفرج. لا يوجد أكثر من النظر إلى الناس عندما تخرج إلى

الشارع، بعد مشاهدة فيلم صامتين، مطرقين، غائبين. يظهر جمهور المسرح، جمهور مصارعة ثيران أو مبارزة، طاقة وحيوية أكبر. التويم القنطيسي السينمائي، سريع ولا يدرك، يعود في المقام الأول إلى إظلام القاعة، وأيضا إلى تغيير الأسطح والضوء وحركات الكاميرا، التي تضعف الحس النقدي للمتفرج وتمارس عليه نوع من الافتتان وحتى الانتهاك" (١٩٩٤: ٧٩).

١١١- ليست النظرية الجمالية، نظرية للعمل الفني فقط، بل نظرية للتأثيرات التي يحدثها. يكون كلا المظاهرين متحدين بالضرورة.

١١٢- يشير إلى الرواية الرعوية Arcadia للكاتب "SIR PHILIP SIDNEY" السير فيليب سيدني، حيث يتكرر Pyrocles في زى فارس وبيتكر Musidoro في زى راع ليستميلا بعض الأميرات، ويحكيان لهن مغامرات بطولية مختلفة.

١١٢- بالرغم من بعض المحاولات المتفرقة، لا توجد دراسات حقيقية ذات توجيه اجتماعي تشير إلى المسرح في بلدنا، وهو السبب في أن يكون التحدث اليوم عن "علم اجتماع المسرح" خداع تام. أجل توجد بعض التقارير التي يمكن أن تبدأ في الاستخدام لبدء هذه الدراسات، كالتى يحققها مركز التوثيق المسرحي التابع لوزارة الثقافة أو الدليل السنوي الشامل لجمعية كتاب أسبانيا. الذى نأخذ منه هذه البيانات التى يمكن أن تشير بعض الأفكار في عام ٢٠٠٢ تحقق في بلدنا ٦٠٠ ٥٠ عرض بإجمالي ١٢ مليون متفرج، في العالم يتحقق أكثر من ٤٠٠ احتفال للفنون العروضية (مسرح، رقص وسيرك) وتستخدم بعض ٥٠٠ ٥٠ نطاق. يمكن أن تكون مقارنة هذه البيانات بالخاصة بالسينما للعام نفسه مثيرة: ٨١٨ ٢ قاعة عرض، ٦٤٨ ١ فيلم، ١٠١ مليون متفرج. والأكثر، ٢٥٩ فيلم أسباني، ١٦ مليون متفرج. إذا كان صحيحا أننا لا نستطيع تحديدنا في تقييم كمي، فعلينا الاقتناع بأن البيانات ليست صالحة بشدة للمسرح كما يمكن أن نظن للوهلة الأولى (المصدر: جريدة البلد El PAIS 8 ?V-2004).

14- لقد طرح R. Girad 1984 مفهوماً جديداً للمحاكاة كصراع، يبدو فيه الآخر مثل نموذج-عائق بينى على دعامة الرغبة. كل رغبة هي رغبة محاكية. بعيد التعريف من خلال هذا الافتراض لعقدة أوديب ويفسر الأساطير والطقوس والثقافة بوجه عام من خلال المنظور التاريخي لوجود كبش المحرقة. لهذا المنهج اهتمام خاص بدراسة التراجيديا.

١١٥- "هذا بلا شك بفضل اللذة التى يقدمها لنا اكتشاف بأننا نكتشف شيئاً" (E. Bentley 1982 : 113).  
16- سيكون التحقيق لدراسات مادية حول العلاقة بين اللغة المسرحية واللغة الاجتماعية ذا فائدة كبيرة، تحليل كيف يؤثر المسرح على أساليب اللغة اليومية (أو الأكاديمية والسياسية) وعلى العكس، كيف تؤثر اللغة العادية على الحوار المسرحي، في صيغه وأساليبه. اللغة أحد الوسائل الأكثر وضوحاً من خلالها يمتزج المسرح بالحياة ويتأثران. كم يعود المسرح إلى الأروقة، دردشة المقاهي، مناقشة الكازينو والنادي وكم تناقش وتتجاوز هذه الأروقة والأساليب المسرحية الكلمة أيضاً هي متعة المناقشة. J. Alvarez Barrientos 2002  
يخبر بظهور فضولي لهذا التقديم على المسرح للحياة. معلقاً على (los literatos en cuaresma) في الصوم الكبير) للكاتب Tomas de Iriarte 1773، يقول: "الفصاحة، الفصاحة القديمة، وحكمة تذكر في الخطباء بالإضافة إلى ذلك، كان يتحتم عليهم ارتداء المظاهر الخارجية (لحي، حل، إلخ) للشخصية التى يقلدونها. أحدهما سيكون ثرياً منتس، والآخر تاسو، آخر البابا، آخر تيوفراستو، آخر شيشرون، وأخيراً، سيكون آخر بوليو، اختياراً من الشخصيات يفترض اقتراحاً لنماذج خطابية وعقلية" (٢٠٠٢ : ١٢٤).



١١٧- لنبدأ في فهم وتقبل الفن المسرحي علينا أن نكون جاهزين لقول، أجل، هذا صحيح، نرغب في المشاهدة، ونرغب في أن نحس بأننا مدفوعين برؤية أجساد (E. Bentley 1982 : 148). يشكل هذا التحفيز جزءاً من لعبة الإخفاء والعرض التي يتكون منها المسرح: يكفى المسرح ليقدّم لتفجّيه الهدف الأسمى للتأثيرات الحسية: الجسد الإنساني. وحتى هذا، في المسرح، لا يظهر مكشوفاً أبداً، ونادراً عارياً، تكون ملابسه أكثر شهوانية تستحق وظيفته المزدوجة للإخفاء والكشف، للإلغاء، للتحميس، للإنكار وللتأكيد (١٤٩). لقد حاول مسرح معين استغلال ذلك الحضور الجسدي للبدن العاري أو المكشوف (المكشوف يضيف النية للإغواء أو التحفيز لفعل التعري) لكنه فشل عند عدم رؤية وفهم أن التحفيز الشهواني المباشر، بدون الاندماج والتبرير داخل القصة الخيالية، ليس مناسباً للمسرح، الذي يلعب أكثر بكثير وبطريقة أفضل بالتلميح والتضليل، أي، من خلال "صفات جنسية ثانوية"، التي حسب اصطلاحية فرويد، ليست "أولية".

١١٨- بالنسبة لـ E. Bentley يوجد الأصل الحقيقي للمسرح في الحوار كمنتج عقلي، وسيلة للتأملات والأفكار، بمعنى، عندما تظهر "الفلسفة" بين الأسطورة والواقع: "عند تعلمهم التحدث إلى الغرب، رسخ اليونانيون الاعتقاد بأن الكلمة المنطوقة هي الوسيلة الأكثر مناسبة للذهن والروح" (١٩٨٢ : ١١٥).

١١٩- الطقسي، بسبب صفته التكرارية، يقدم تحكماً وسلطة على وضع معضل. يجدي في مواجهة المخاوف، تدعيم الآمال، الاحتفال بوقائع. ينتج الطقسي اتحاداً، دمجاً رمزياً. (رمز يأتي من *sympallein*، يرسلان معاً).

١٢٠- في عصر الباروك كان يميز جيداً بين الرقص (المهذب، الأرستوقراطي) وبين الباليه (الشعبي، الماجن، الشكاك دائماً الفاسق). وبالرغم من ذلك، كان الباليه يحافظ عليه داخل الاحتفال المسرحي لساحات الكوميديا، بالرغم من الاضطهادات والمحرمات المتعددة. ذكر في مذكرة موجهة إلى فيليب الثاني: "أكثر ما يمكن ملاحظته وقصه من الكوميديا هو الرقصات والموسيقى الفاحشة، سيدات ورجال، يعترف هذا المغنى بشكل واضح ويتوسل إلى V. M. بأن يأمر بإقرار النظام والمنع الصارم حتى لا يرقص ولا يؤدي لا رجل ولا امرأة إلا الباليهات والرقصات القديمة والمسموح بها، التي تبعث على الرشاقة فقط، وليس الخلاعة" (Casiano Pellicer 1975 : 94) بخاصة كانت اللواحق *zarabanda chacona y escar- raman*. "الرقصات، الثرابندا، تشاكونا، اسكارامان".

١٢١- حول شخص المهرج انظر (J. Huerta Calvo 1999 : 9) لحتى (٢٧).

١٢٢- نجد أنفسنا دائماً خلف كل هذه التفريقات مع العلاقة ذهن-جسد، مشكلة تعود إلى أفلاطون، والتي كان لها أيضاً نسخة ثالوثية: جسد-عقل-روح. أكثر تلاهما مع الوضع الذي تم الحفاظ عليه على مدى هذه الدراسة وهو التفرقة بين ذهن ووعي، الذي يحدد أسلوبين مختلفين من النشاط العصبي النفسي. الذهن هو التفكير العقلي المرتبط بنصف الكرة الأيسر، مركز اللغة والمنطق، الذي يعلن بواسطة استمرار الحوار الداخلي الذي يدعم فكرة الذات (بناء لغوي، ذهني وخيالي) ويفسح المجال إلى التفكير-حيث إنه أتوماتيكي وقهري، أو عقلي أو نظامي- وللعاطفة. الوعي هو النشاط المرتبط بالنصف الأيمن، مركز الصور، الأصوات والأحاسيس المشتركة، وتعبيرها الأقصى هو الوعي بذاته، والذي يفسح المجال لفكرة عن الذات مثل كلية موحدة وحضور واقعي، لا يتطابق مع التفكير، بل مع "الشعور". بينما يقسم العقل، يعزل ويتجزأ، ويخلق الشكل، الوعي يوحد، يربط ويدرك ويشعر بالجوهر. ذهن ووعي، بالرغم من ذلك، لا يتعارضان بالضرورة: إنهما كقطبين أو مجالين من الطاقة بتردد أهتزازي مختلف يمكن أن يعاد اتحادهما.

١٢٢- لقد ربط حالة التدفق بالظاهرة الفيزيائية الخاصة "بالتواصلية الفائقة" التي تقدم بعض المعادن إلى تجاوز درجة محددة من التبريد.

١٢٤- ليس اللاوعي وديعة من رواسب نفسية، بل ميكانيزم من التفرد أو الكبت، بالكيفية نفسها التي ليست بها الذاكرة أيضا مخزن من البيانات والذكريات، بل ميكانيزم من التضمين أو الإدخال. تحفز الطاقة الأولية قنوتات من خلال دوائر عصبية نفسية "متوازية" تمتلك ميكانيزمات من التبديل، التي ستفسح المجال إلى بناءات شعورية أو لاشعورية. أيضا يمكننا التحدث عن مجالات من الطاقة ذات ترددات اهتزازية مختلفة.

١٢٥- تتجزأ هذه الوظيفة لأنه "يمكن أن يكون المسرح مفهوما على أنه فعل من التمثيل الذاتي وكذلك انعكاس ذاتي لثقافة ما" (E. Fischer-Lichte 1999 : 31).





# الجزء الثالث

## عناصر تحليل العمل المسرحي



سنتناول فى هذا الجزء الثالث دراسة العمل المسرحى . عمل مسرحى تعنى كلية العرض المسرحى، المفهوم على أنه نشاط ونتيجة، إنتاج ومنتج. ولن نفصل فى هذا المستوى من التحليل النص عن العرض : سندرس العمل ككل موحد وتام. وفى هذا السياق، يكون العمل المسرحى تجريداً عاماً يمكن أن يستخدم كنموذج لتحليل أى عمل أو عرض مسرحى محدد.

من خلال وجهة النظر السيموطيقية والتحليلية، يقدم العمل المسرحى لنا كمجموعة من العلامات المنتمية إلى أنظمة تشفيرى مختلفة، لكنها متصلة ومرتبطة ببعضها حتى تشكل بنية عامة متماسكة. سندرس طبيعة هذه التشفيرات والعلامات وكيف تشكل كلية بنائية حول موضوع ما.

بعدئذ سنتوقف فى التحليل عند بعض العناصر مثل الشخصية، الإيقاع، الزمن، المكان، التى تظهر كمجموعات بنيوية مختلفة يمكن حولها تأسيس مبادئ نظرية عامة.

أخيراً، سنحاول مواجهة مشكلة تلقى وتفسير العمل، الهدف النهائى للنشاط المسرحى.

تحتوى بعض الأفكار المقتضبة حول معنى فن المسرح ووظيفة النقد المسرحى هذه المحاولة للاقترب من تحليل عام ونظرى للعمل الدرامى.

## العلامات والتشفير المسرحي

ليس هناك موضوع أكثر تعقيدا وصعوبة في دراسة المسرح من الموضوع الخاص بالتعريف السيمويطيقي للعلامة المسرحية وكل ما يرتبط به : القواعد التي تعين وتحدد تركيبها، علاقتها بمعنى وفحوى العمل، إمكانية تعريف الوحدات الأصغر، البناء الخاص للتشفير واتصاله، إلخ. يقول T. Kowzan أن "فن العرض، من بين جميع الفنون وربما بين كل سيادات النشاط الإنساني، هو حيث تظهر العلامة ببراء، تنوع وكثافة أكبر" ( ١٩٩٢ : ١٢٥ )

كمية وتنوع التشفير والعلامات المستخدمة في الاتصال الإنساني، التي من الممكن أن يستخدمها المسرح، غير محدودة تطبيقيا. في Kathakali على سبيل المثال، يمكن تحقيق أكثر من ٨٠٠ علامة مختلفة بالأيدى فقط. توصل Pierce إلى تصنيف، حسب Kowzan 1992، ٦٦ نوع من العلامات وتصور ٥٩ ٠٤٩ نوع ممكن!

ليس هناك شك في أن المسرح "يسع" كل التشفيرات والعلامات المتخيلة، الطبيعية والصناعية، المستخدمة والغير دافعة، الاصطلاحية وغير الاصطلاحية، المعروفة أو المختلقة للمرة الأولى. تجعل الطبيعة الخيالية للمسرح، التي تسمح بخلق عوالم مستقلة، هذا الفعل المعقد المذهل ممكنا في حد ذاته.

لا ينشأ تعقيد المسرح فقط من تنوع العلامات والتشفيرات التي يمكن استخدامها، بل ومن الأفعال أو الاحتمالات التالية أيضا:



- يمكن أن تكون العلامات والتشفيرات متجانسة أو متافرة.

- يمكن أن تنتمي العلامة نفسها إلى تشفيرات مختلفة فى الوقت نفسه.

- يمكن أن تكون كل علامة بديلة لعلامة أخرى.

- تبنى العلامات علاقات تركيبية وبراجماتية، ليس مع علامات أخرى من نظام تشفيرها نفسه فقط، بل ومع علامات تشفيرات أخرى، مشكلة شبكة أو نسيجاً (نصاً) من العلاقات المتعددة.

- يمكن أن تقدم العلامات والتشفيرات (وتحلل) بطريقة خطية أو متزامنة، تعاقبياً وتزامنياً، بطريقة متناظرة ومنتظمة. (أيزوتوبية، دياتوبية).

تخلق هذه الأفعال ما يسميه " R. Barthes 1967 مساوقة معلوماتية" أو كثافة العلامات"، الخاصة بالمرح.

لكن أول مشكلة يطرحها لنا استخدام العلامات فى المسرح ليست تجانسها، تنوعها وارتباطها فقط، بل الطبيعة الخاصة للعلامة المسرحية. إذا قبلنا تعريف أن العلامة هي "شئ بديل لشئ آخر"، سيجبرنا المسرح على تفسير حدث متناقض: تحيل كل العلامات إلى علامة أخرى (إنها علامة لعلامة) لكنها فى الوقت نفسه تحيل إلى ذاتها، لا تقدم ولا تستبدل بأى شئ طالما أنها ظاهرة أو إظهار لذاتها. لا غنى عن توضيح طبيعة المرجع و، للسبب نفسه، مكونات العلامة نفسها والعلاقات التى تقيمها مع الآخرين ومع نفسها.

العلامة "اختصار" للحقيقة دائماً، تبسيط لتعقيد الحقيقة الذي لا يمكن استيعابه. إذا سعت العلامة إلى "استفاد" مرجعها أو "احتوائه" بالكامل، ستصبح كلية غير فعالة وغير مفهومة. عندما نقول علامة فنحن نشير أيضاً إلى ملفوظ أو فكرة، نص وخطاب. لا بد وأن تتقوى اللغة، مثل الإدراك، تلك المظاهر البارزة أو المميّزة للحقيقة تلك التي تحاول العلامة استبدالها. لكن بعد ذلك لا بد وأن تختار، من المجموعة الكامنة للعلامات المتاحة، تلك التي تقيد التواصل. تؤثر هذه العملية المزدوجة من الاختزال على العلامة نفسها، على مرجعها الدلالي وعلى استخدامها البرجماتي. كما يقول Wolfgang Raible:

في إدراكاتنا أو فيما نقول، يظهر معنى لنا وللآخرين فقط طالما نهمل، نلغى ونختزل أو لا نقول أشياء لا تحصى. إننا لا نتعامل لا في بيئة إدراكاتنا، ولا فيما نقوله، مع الأصول التي لن تصبح أبداً متصورة في وفرتها، بل مع نماذج لهذه الأصول (1988 : 306).

نستطيع قبول أن موضوعاً ما أو حقيقة طبيعية، كشجرة، نهر أو صخرة، أو موضوع اصطناعي، كشجرة أو نهر مرسوم في ديكور، طالما تظهر فقط أو توجد هناك، فهي ذات حضور مادي تاماً<sup>(1)</sup>. علينا حتى تتحول إلى علامات تنظيم وانتقاء تلك المادة وبناء معنى بها. لا يمكن أن يعادل ذلك المعنى كل معلومة ممكنة لتلك الحقائق المرجعية. ولجعلها ذات فحوى علينا تحويل تلك الحقيقة إلى نموذج مختصر، لأنّ المعلومة الكلية لا تعادل أي معلومة، هذا من خلال "اختزال التعقيد"، من خلال نماذج مختصرة كما تستكشف المعنى، العلاقات البينية والبنىات". (Raible 1988 : 397) تختلف الموضوعات الاصطناعية عن الطبيعية

فقط بالقياس بأنها أنتجت بنية أو غرضاً، ويكون من المستحيل تقريباً بالنسبة لنا تخيلها بالكامل خالية من المعنى: فالمعنى هو استخدامها وغرضها. جميع العلامات في المسرح، بطبيعة الحال، اصطناعية، لكن ماذا يحدث مع تلك العلامات التي تتخلى عمداً عن أن تعنى شيئاً محدداً، التي ترغب في أن تكون حضوراً فقط، إظهاراً؟ يطرح الفن المعاصر لنا هذه المشكلة بإلحاح. يدافع عن "الخلو من المعنى" كإظهار أو تأكيد راديكالي على "استقلالية" العمل الفني، الذي يتطلع لأن يكون، وليس أن يكون دالاً فقط. يمكن أن يفهم بناء المدلول على أنه تحديد لحرية الإبداع. سيكون كافياً بالنسبة للفن كونه دافعاً، دافعاً بيولوجياً ومادياً بدون حد آخر غير نشاطه الخاص أو طاقته.

تقيم "العلامة" التي "لا ترغب في أن تعنى" توتراً بين الدال والمدلول، تؤكد مادية الدال أمام عدم مادية المدلول. في هذه الحالات، ما يبحث عنه المبدع (وما يطلبه من المتفرج) هو أن "يرجئ" (يعلق) المدلول، يمحوه، ينحيه جانباً. هل ينجح؟<sup>(٢)</sup>.

نجد أنفسنا في المسرح مع الاتجاه المعارض أيضاً، "إفراط المعنى"، تراكم أو كثافة المعاني. تتكون أكبر صعوبة لأي عمل مسرحي من ربط هذه التعددية القولية الدالة والسيموطيقية في كل متلاحم وذى معنى، في البناء والتنظيم بطريقة مناسبة لعلامات ذات طبيعة مختلفة في كل ذى معنى: "مفتاح النظام التواصلى للمسرح هو التواصل والتبادل المستمر للوظائف بين علامات تنتمي إلى أنظمة مختلفة". (Diez Borque 1975 : 56) يتحدث Diez Borque، بالنظر إلى حقيقة التزامن للدالات ذات المعنى الواحد، عن "الإسراف السيمولوجي" من خلال

وجهة نظر اقتصاد اللغة العادية.

خطر هذا الاتجاه للزيادة أو للتشبع الدلالى للمسرح هو التخلّى عن التلاحم والترابط الدلالى، بتلك الكيفية التى "تتراكم" فيها الدلالات والمعانى وتنتهى تناقضياً، بخلق استحالة منح مجموعة العلامات المتفرقة معنى. ولقد دافع الفن المعاصر، أيضاً، عن هذه الإمكانية "لتحرير" العلامة من وظيفتها التواصلية من خلال التراكم والإبهام (عدم التحديد) للمعنى. الأمر كما لو كانت العلامة تحاول تأكيد حرّيتها أو استقلالها حسب النظام الذى تنتمى إليه. يتأسس تبرير هذا الوضع على الدفاع عن الحرية الإبداعية لكتاب الفعل المسرحى، موازياً لاعتبار المتلقى-المتفرج مثل "مبدع" أخير للعمل، الذى يقع عليه، فى كل الأحوال، مهمة إضفاء معنى عاماً على تنوع، تغاير أو تعددية معانى العلامات المسرحية.

يوجد هنا تناقض واضح. من جانب، إذا حاولنا تجريد العلامة، من حاجتها إلى المعنى، ومن جانب آخر، تقبلنا أمكانية أنها يمكن أن تعنى أى شئ، وإذا دافعنا عن كلا الموقفين كتعبير عن الحرية الإبداعية الفردية، حينها لن نستطيع التمييز بين التطبيقات الفنية والغير فنية، بين أعمال مسرحية ذات معنى وأعمال بدون معنى أو غير دالة. سيتحتم علينا، كنتيجة، التخلّى عن التواصل، حبسنا فى التجربة الفردية الخاصة على هامش أية مرجعية للعمل، لموضوعية العلامات أو المعنى لها نفسها.

يلزمنا كل ما قيل على وضع مبادئ عامة تسمح لنا بالاهتداء من خلال خليط سيمولوجى، لا تظهر فيه بوضوح لا طبيعة العلامة المسرحية ولا أدنى وحدة

للتحليل، ولا عدد التشفيرات الحاضرة في عمل مسرحي<sup>(٣)</sup>. فلنحاول هذا بواسطة سلسلة من الافتراضات:

(١) لا توجد علامات مسرحية محددة، وبهذا المعنى، لا توجد لغة أو تشفير مسرحي مقال على وجه الخصوص، مبنى بعلامات خاصة.

(٢) يمكن أن تتحول أية علامة إلى علامة مسرحية.

(٣) كل علامة مسرحية هي، قبل أي شيء، إظهار تتظهر، تقدم كحقيقة خالصة خارجية، مرئية، سمعية، مدركة، تبدأ بجسد الممثل. في هذا المستوى، يمكن أن نقول إنها "لا تعني شيئاً" أو إنها "ذاتية المرجعية".

(٤) العلامة المسرحية، بالرغم من ذلك، لا تستطيع ألا تكون دالة، حيث إنها دائماً علامة صناعية، تكتسب معنى داخل المشهد أو العرض.

(٥) يبقى كل معنى سابق للعلامات المستخدمة في العرض "معلقاً" عند بدأ المشهد: يكتسب مدلولها معنى فقط داخل كل عمل محدد وتبعاً لباقي العلامات. في هذا المستوى، لا يمكن لأي علامة في المسرح ألا تعني شيئاً، حيث إن جميعهم يقيمون علاقات مع علامات أخرى.

(٦) لا تعمل كل العلامات المسرحية أو يمكن أن تعمل بالكيفية نفسها. تحدد طبيعتها وظيفتها وعليه، قدرتها على أن تكون دالة أم لا. لا نستطيع التعامل، بنفس الطريقة، على سبيل المثال، مع كلمة مثلما مع لون.



(٧) علينا أن نضع فى اعتبارنا أن للعلامة فى المسرح وظيفة مزدوجة: داخل الخيال، بالنسبة للشخصيات، كل العلامات طبيعية أو تعمل على هذا النحو. بالنسبة للمتفرج، كل العلامات صناعية، مبنية بطريقة متعمدة.

(٨) بإمكاننا تصنيف العلامات إلى كفاءات متنوعة بمراعاة معايير مختلفة:

(a) تبعا للطبيعة المادية والإدراكية للدال، يمكن أن تصنف العلامات إلى : سمعية (كلمات، أصوات، ضجيج) وبصرية (أشكال، أحجام، ألوان).

(b) تبعا إلى العلاقة بين الدال والمدلول، يمكن أن تكون العلامات: أحادية الدلالة أو متعددة الدلالة.

(c) تبعا إلى طبيعة المرجع: ذاتية المرجع ومحاكية.

(d) تبعا إلى العلاقة بين الدوال: مجازية، إستعارية ورمزية.

(e) تبعا لطبيعة التشفير: لغوية أم غير لغوية.

بعد تأسيس هذه المبادئ العامة والعلامات المسرحية التصنيفية، فلنتجول قليلا قبل أن نقدم وضعيتنا النظرية حول هذا الموضوع. يقول Fischer- Lichte : أن للمسرح، المفهوم على أنه نظام ثقافى بين أنظمة أخرى، الوظيفة العامة لخلق معنى( . . . )

يتحقق خلق المعنى من خلال إنتاج العلامات ( . . . ) إذا أردنا بحث كيف يعمل المسرح كنظام محدد مبدع لمعنى، علينا وصف وتحليل تشفيره، بمعنى علاماته وتراكيبه الممكنة ومعانيه ( ١٩٩٩ : ١٥ - ٢٢ ).

لنبدأ فى دراسة التشفير والعلامات المسرحية علينا أن نتطرق من التفرقة بين نظم جمالية وغير جمالية:

تتميز مجموعة النظم الجمالية عن الغير جمالية فى خاصية أنها تلغى هيمنة الوظائف الأولية وتستبدلها بهيمنة الجمالية ( . . . )

حيث إن القدرة على الأداء كعلامة لعلامة تخص كل النظم الجمالية، بما فيها العلامات الشعرية أو الخاصة بالرسم، الموسيقى أو الخاصة بفن النحت، لا يجب فهمهم كعلامات لموضوعات، بل مثل علامات لدلولات هذه الموضوعات. لابد من تصنيفهم كعلامات لعلامات ( . . . )

لقد عرفنا المسرح على أنه عملية حيث لا يتم استخدام علامات ثقافة ما، تتجز فيه وظيفة محددة، فى وظيفتها الأصلية، بل كعلامات لعلامات حتى تعكس تلك الثقافة بمعنى مزدوج: يعيد المسرح التعامل مع ثقافة ما ويقدم بتلك الصورة أو ينسخ ضمير أعضائه ( ١٩٩٩ : ٢٢٥ ، ٢٢٨ ، ٢٥٧ ) .

بالاتفاق مع Fischer-Lichte، المسرح هو نظام جمالى ذو وظيفة عامة لخلق معنى. كنظام محدد، له بعض العلامات التى تبنى تشفيراً. كنظام جمالى، لا تستخدم هذه العلامات فى وظيفتها الأصلية أو الأولية، بل مثل علامات لعلامات. الاختلاف بين النظام الجمالى المسرحى وأنظمة أخرى جمالية هو إنه فى الأنظمة الجمالية الأخرى العلامات متجانسة ولا تستطيع أن تستبدل بعلامات لتشفيرات مختلفة، وفى المسرح، على العكس، لا تستطيع أن تكون فقط مستبدلة بعلامات أخرى للنظام التشفيرى نفسه، بل من قبل علامات أى تشفير آخر.

بالرغم من كل شئ يوجد اختلاف أساسى تبعاً إلى هذه الخاصية بين  
العلامات المسرحية وباقى العلامات الأخرى الجمالية. لأن - على سبيل المثال -  
العلامات الشعرية أو الموسيقية فقط بوصفها علامات تستطيع الأحالة إلى  
علامات أخرى - بمعنى، لابد وأن تختلف بالضرورة فى ماديتها عن كل العلامات  
الغير لغوية مثلما عن الغير-موسيقية التى لابد وأن تفسر-، يمكن أن تكون  
العلامات المسرحية مادياً هى نفسها التى لابد وأن تفسر : يمكن أن تفسر علامة  
لغوية علامة لغوية أخرى، وعلامة إيمائية بعلامة إيمائية أخرى، علامة لهيئة  
خارجية لأخرى من النوع نفسه، معمارية معمارية أخرى، موسيقية موسيقية  
أخرى، إلخ. أى موضوع يعمل كعلامة فى ثقافة ما، يمكن أن يعمل بدون تغيير  
مادى كعلامة مسرحية للعلامة التى يقدمها هو نفسه. ( . . . ) حيث إن باقى  
النظم الجمالية تؤسس دائماً على مادية متجانسة، حيث ترتبط، تقام إمكانيتها  
على الخلق للعلامات وتحدد بهذه المادية: لا يمكن أن تستبدل العلامات اللغوية  
للشعر بالصور، الموضوعات أو الإيماءات، ولا أيضاً تستطيع أن تستبدل علامات  
فن الرسم بالضوضاء أو علامات معمارية أو لغوية موازية، إلخ. يوصف مجموع  
النظم الغير جمالية لثقافة ما بالعكس، بأن تضع على استعداد كل الدرجات  
المتخيلة للعلامات، لكن هذه العلامات تكون محدودة فى سياق الحقيقة  
الاجتماعية فهى جزئياً غير قابلة للتحول. لأن هذه النظم السيموطيقية لا  
تستطيع تحقيق وظائفها التواصلية أو التطبيقية للشكل نفسه بطريقة مناسبة :  
لا يمكن أن تحل علامات المرور محل الصياغة المكتوبة لمعانيه ( ... ) على النقيض  
فى المسرح أستطيع استخدام علامة بدلاً من أى علامة أخرى : هنا يمكن أن

يقدم كل موضوع لفهم آخر، ولذلك يحل محل أي آخر تبعاً للعلامة المسرحية). (Fischer-Lichte 1999 : 257 ? 259

توضح لنا وضعية Fischer-Lichte العديد من الأشياء، لكنها لا تحل بالكامل المشكلة التي كنا نطرحها حول إمكانية أو استحالة تفريغ معنى العلامة المسرحية على هذا النحو، هكذا مثل الحاجة إلى وضع معايير أو مبادئ عامة "تحدد" الإمكانيات التوفيقية والتبادلية للعلامات في المسرح.

لم نجد طريقة أفضل للخروج من هذا المأزق إلا عمل بعض التفريقات الاصطلاحية. فلنفرق بين دال، إظهار، مدلول، مرجع، مفهوم ومعنى لعلامة.

(١) الدال هو ما يعرفه Saussure على أنه الوجه أو الجزء المادي للعلامة، المظهر الحسي والفيزيائي للعلامة.

(٢) نفهم إظهار على أنه الحضور المجرد المادي لعلامة، الربط للعلامة مع ما هو سابق-لفويا، الإدراك الغير مصنف للعلامة. نعتقد أن هذا الحقل يتطلب البحث، إذ أنها لها صلة بـ"شهوانية" وغياب وعي العلامة. بالقياس بأن علامة تبتعد عن المحاكاة، عن التقليد، إعادة الإنتاج أو الإحلال لمرجع حقيقي، يمكن أن تعمل كدال خالص وتختزل كل معناها إلى الحضور الفيزيائي والظاهر لماديته. ستكون ظاهرة أناالوجية لما يسمى "رسم معلوماتي". يمكن أن يقدم جسد الممثل، على سبيل المثال، كعلامة (أو علامة ميكرونية) بدون مرجعية أخرى غير حضورها الخاص البدني، الجسدي، العضوي، كحقيقة خالصة حسية. يحدث

هكذا فى نوع المسرح الذى يمكن أن يتصرف فيه الممثل، فى لحظة معطاة، ببساطة مثل "جسد" (يتحرك، يصرخ، يتلفظ أصوات، إلخ) بدون النية لأن يكون دالا على أى معنى محدد، بالرغم من أن هذا يمكن أن يكون قابلاً للنقاش<sup>(٤)</sup>.

(٣) المدلول لعلامة هو الصورة الذهنية المرتبطة بدال (Saussure أو الفكرة المرتبطة برمز) Ogden و (Richards) المدلول هو المفهوم، ما يبقى مرتبطاً بدال بطريقة ثابتة بقليل أو كثير وفى صالح النظام اللغوى الذى تنتمى إليه العلامة.

المدلولات مفهومة أو مدركة بطريقة طبيعية ومباشرة من قبل هؤلاء الذين يعرفون النظام الذى تنتمى إليه العلامات التى تحويهم.

(٤) المرجع (Ogden و Richards) هو "الشئ" (Saussure الهدف) (Pierce أو الغرض " (Morris). "denotatum" بمعنى أضيق هو شئ خارجى للعلامة، بالرغم من أنه سيكون بالفعل تفسيراً للواقع ويمكن ألا يوجد فى العالم الخارجى على هذا النحو.

(٥) المفهوم هو الدال لعلامة فى سياق تواصلى، وفى وضع مكانى-زمانى محدد. نحتاج حتى نحدد المعنى إلى الانتباه إلى الظروف الحقيقية التى تستخدم فيها تلك العلامة. يتعلق الأمر ببناء دلالى يتحول فيه الدال "الحرفى" إلى معنى سياقى أو ذى استخدام. عند الدخول فى الارتباط بعلامات أخرى تتصل بمعنى ليس مجرد تحيين لدال مألوف أو ثابت. يتطلب وضع المفهوم الاستخدام المناسب لعمليات من الاستنتاجات، المعرفة لتنوع كبير من الافتراضات المعرفية، الحل للإبهام، إلخ.



٦) نفهم من معنى تملك الدال والمدلول من جانب المتلقى، الذى يضيف إلى العلامة قيمة دلالية، عاطفية وإيحائية تذهب إلى ما وراء ما تحتويه العلامة نفسها. إعادة وضع الدال والمدلول لعلامة (أو لمجموعة من العلامات) لنحها "فائدة" وقيمة، للموافقة عليها أو رفضها<sup>(٥)</sup>.

علينا توضيح أن هذه التفريقات المفهومية لا تتضمن أن بإمكان العلامة أن تعمل، فى سياق تواصلى محدد، فاصلة هذه المكونات، بتلك الكيفية التى ندركها بها دائما ككل، وفقط بالقياس بأنها، بطريقة اصطناعية ومتعمدة، تقدم لنا العلامة "محلة" أو مقسومة فى تحقيقها (يبتعد الدال عن كل معنى، أو تخلق معنى جديد أو غير موجود، على سبيل المثال، يمكننا تقديره. يصلح هذا على وجه الخصوص للفرقة بين دال، معنى ومدلول، ورغم إمكانية تحليلهم وتمييزهم، فإن فعل هذا يتطلب جهداً معرفياً محدداً، حيث يعمل ذهن المتلقى دائما أجمالا ويحقق كل العملية الذهنية، نستطيع أن نقول، لمرة أو بتزامن، بالكيفية نفسها التى تعمل بها العلاقة بين الدال والمدلول والمرجع فى اللغة العادية. فى حالة الفن، الذى يعمل بطريقة مباشرة مع مادية العلامة وتعددية المعنى لخلق رسالة جمالية أصلية وجذابة، يحل الكاتب، عندما يحتاج، تلك المكونات للعلامة، موجهها عمله الإبداعى (وعليه، التلقى) بمعنى أو بآخر، على سبيل المثال، باحثا عن جعل المدلول ظاهرا بقليل أو كثير، أن يوحى أو ينتج معنى أكبر عدد ممكن من الروابط، أن يظل المعنى مفتوحا بشدة، إلخ.

ينشأ التشويش، عندما نطبق هذه التفريقات على تحليل وتعريف العلامة المسرحية، من جانب المرجع. إلى ماذا تشير العلامات المسرحية، ما هو مرجعها؟

لا يمكن أن تكون الإجابة واحدة أو شكلية، فعندما يؤكد على سبيل المثال، على أن مرجع علامة مسرحية هو دائما علامة أخرى، أو كما يقول Fischer-Richte، أن العلامات المسرحية لا تشير إلى "أشياء"، بل إلى "معنى الأشياء". نحن نظن أن ذلك يعتمد على نوع العلامة، ولا يمكن تطبيقه على أية علامة مسرحية بدون تمييز، حيث أن المراجع تستطيع أن تكون مختلفة. ليس هو الشئ ذاته، على سبيل المثال، ١) العلامة "نافذة" كشئ مادي موجود (نافذة حقيقية على المسرح)، و ٢) العلامة اللفظية "نافذة" المقالة من قبل شخصية في تعبير مثل " إفتح النافذة!"، عندما لا نرى أى نافذة على خشبة المسرح، أو أن ٣) العلامة "نافذة" مرسومة كجزء من ديكور. فى ١ يكون المرجع مزدوجا، نافذة موجودة فى عالم واقعى(لما يحاكى بطريقة واقعية بقليل أو كثير النافذة الواقعية لخشبة المسرح)، مثل المرجع المتخيل، النافذة الخيالية لمكان الخيال، الذى يصبح واقعا على خشبة المسرح. فى ٢ العلامة لفظية فقط ولذلك مرجعها هو المدلول الذهني الخاص بنافذة، الذى يمنحه لها المتفرج، حسب السياق معنى واقعى، رمزى أو فانتازى، بكل التضمينات الممكنة. فى ٣ العلامة هى أيقونة بمرجع مزدوج، متضاعف أو متجاوز، كما فى ١، يحيل أو يشير إلى نافذة موجودة فى عالم واقعى مثلما يشير إلى نافذة مكان القصة الخيالية، حيث ستكتسب إحياءات لفترة ما، فانتازية، منامية، إلخ. حسب الشكل(نافذة عقدية، مستديرة، كبيرة، صغيرة، بضوء أو بدون ضوء من الخارج، إلخ)أو أى خاصية أخرى. لكن بين ١، ٢ و ٣ يوجد أيضا اختلاف من "الإظهار" أو "التشكيل" للعلامة المرتبطة، فى حالة مرتبطة بمادية الهدف(نافذة حقيقية، فى ١)، إلى المادية التشكيلية أو التصويرية (لون، شكل، فى ٢) أو إلى المادية الصوتية والسمعية (فى ٣). بوجه عام، الشئ الوحيد الذى

نستطيع تأكيده هو، أنه عندما توجد الأشياء فى العالم الحقيقى أو المراجع للعلامات المسرحية التى تظهر فى العمل، يكون لهذه العلامات مرجع مزدوج، الخاص بالحقيقة والخاص بالخيال، إذا لم توجد فى العالم الحقيقى، يكون المرجع وحيداً، أى، ليست العلامة علامة لعلامة، بل ذاتية المرجعية. إشارة مميزة تصنعها شخصية فى لحظة معطاء، تكون بالكامل مختلفة، وليس لديها أى معنى أو إسناد فى الحياة الاجتماعية، لكنها تكتسب معنى داخل القصة الخيالية (تستخدم لوصف تلك الشخصية، على سبيل المثال)، إنها علامة ذاتية المرجعية، يكون لها معنى فقط داخل عالم الخيال المختلق من قبل العمل. رغم أن عملاً مسرحياً يبنى بشكل أساسى على علامات الحياة الاجتماعية، مرجعه الخارجى (الفائق-الخيال) يبقى ببساطة كعمق مرجعى يستخدم من أجل تدعيم أو بناء المرجع الخيالى. فى حالات العرض الواقعى أو الطبيعى، يكتسب هذا المرجع الحقيقى الفائق-التخيل أهمية كبيرة، سيتمكن أيضاً عكس نظام التسلسل المرجعى، ليصبح قصد العمل هو الإشارة بطريقة مباشرة إلى حقيقة فائقة-المشهدية وفائقة-التخيل. كما قلنا أن هذا لا يتحقق أبداً بشكل كلى، حيث إن كل حقيقة، بمجرد أن تظهر على خشبة المسرح، تتمرسح، بمعنى، تعاني من ابتعاد عن الحقيقة لتبنى فى جانب الخيال.

تعقيد المرجع للعلامات المسرحية يتبسط، كما نرى، إذا وضعنا فى اعتبارنا المستوى المزدوج للحقيقة حيث يؤسس المسرح حقيقة واقعية وحقيقة متخيلة. وحينها من السهل أن نجد ذلك الازدواج المرجعى وتبسيطه، بدمج لكل مستويات المرجعية فى إدراك موحد للعلامة. يحقق أغلبية المتفرجين بالفعل هذه العملية

## بلا أية صعوبات وبطريقة مباشرة.

حتى نوضح أكثر تحليل المرجع المسرحي، من المناسب ذكر أن هذا المرجع، بالاتفاق مع مستويات الحقيقة الثلاثة التي وضعناها، يمكن أن يكون له حالات ثلاثية "أنطولوجية": حقيقية واقعية ((RO، متجاوزة للواقع) (RTR وخيالية) (RI). ليس الشئ نفسه بناء علامات مسرحية بمرجع حقيقي، متجاوز أو خيالي. يوجد داخل المرجع RO الحقيقة الذهنية ((Rm، التي لا يجب علينا خلطها بالحقيقة الخيالية) (RI، ورغم أن كل حقيقة خيالية هي حقيقة ذهنية، إلا أنه ليست كل حقيقة ذهنية هي حقيقة خيالية. لكننا نصر على أن كل هذا، ليس مشكلة بالنسبة للمتفرج في عمل مسرحي ناجح. حيث يمكن وجود أعمال لا يعرف فيها المتفرجون جيداً كيف يفسرون العلامات المسرحية. تحديد مراجعها (حقيقية، ذهنية، أو خيالية). لكن هذا يحدث في حالات نادرة جداً، فيما عدا أن عالم الخيال سيصبح غير محتمل ولن يستطيع إقامة التماسك الداخلي للمكان، الزمان أو المستوى الأنطولوجي للأشياء أو لشخصيات العمل المسرحي. نقول أن مشكلة عدم التحديد لمرجعية العلامات المسرحية تقدم فقط في حالة عمل غير ناجح. المشكلة الحقيقية، على النقيض، هي شئ آخر: الخاصة ببناء المفهوم والمعنى. يمكن فهم معنى العلامات ومطابقة مرجعياتها تماماً، لكن هذا لا يضمن أن باستطاعة المتفرج تطوير مفهوم ومنحه معنى في الوقت نفسه. هنا حيث لا يكون العمل جيد البناء، متماسكاً ومتلاحماً، بمعنى، عندما لا تكون الأجزاء تبعاً لكل ولا تشكل كلية من معنى، حينها، نقول، عندما تظهر مشكلات المدلول للعلامة.

كما نرى، المشكلة التى يمكن أن تقدم بحق فى المسرح هى الخاصة باستخدام العلامات بدون مفهوم و/أو معنى بالنسبة للمتفرج. لأنه يمكن أن تستخدم العلامات فى المسرح أو تبنى بدون مرجعية أخرى غير العلامة نفسها، لكن ليس بدون مفهوم ومعنى بالنسبة للمتفرج. هنا حيث يكتسب غرض الفن المعاصر قيمة حقيقية فى الدفاع عن استقلاليته المرجعية. بمعنى محدد، يتطلع العمل المسرحى المعاصر (وكل عمل مسرحى) إلى أن يكون "ذاتى المرجعية". لا يوجد العالم الذى يبنيه بعيداً عن ذاته، إنه مطلق بمجرد أن يخلق مكانه الخاص، زمنه الخاص، والمساعدين والمشاركين فيما يحدث فى ذلك العالم كائنات توجد فى ذلك العالم وخلال زمن العرض فقط. بما أن كل عمل مسرحى صناعى ومبنى بغائية أو قصد - رغم أنه سيصبح البناء البسيط لشئ مختلف عما يوجد فى العالم الحقيقى، شئ ذو طبيعة خيالية ومتخيلة، يرغب فى أن يظهر للمتفرجين-تكتسب العلامات التى تكونه أتوماتيكياً معنى فنياً. يكتسب ذلك المفهوم بعد ذلك معنى بالنسبة للمتفرج، وهذا أمر آخر، يكون هذا المعنى جمالى، أيديولوجى، محفزاً أو معرفياً.

نستطيع تركيز مشكلة عدم التحديد لمدلول العلامات المسرحية (أو الفنية بوجه عام) لذلك، من خلال ثلاثة وجهات نظر تتحدد فى:

(١) نية تجريد العلامات الاجتماعية (تلك التى لها معنى ومرجع مشفر فى العالم الاجتماعى) من مدلولها الأكثر اعتيادية واستدعاء ما أسميناه تأثير عدم التحقق، لكسر العقد أو المعنى السابق، حتى نمنحها معنى آخر أو مدلولاً، أو ببساطة حتى يخلق انقسام (وقف، فراغ) فى السلسلة الرمزية أو الترتيب النحوى



المألوف فى ذهن المتفرجين.

(٢) "عرض" المرجع، مثلما يبنى اجتماعيا، وذلك لنقده، إلغائه أو إثارة تحوله.

(٣) ترك حرية أكبر للمتلقى-المتفرج لمنح مفهوم ومعنى للعلامات وللعمل المسرحى.

ما نريد قوله هو أن التلاعب بمعنى العلامات شئ خاص-رغم عدم كونه حصريا - بالمسرح، حتى نجردها من مدلولها العادى أو نجردها من مرجعها. تتوقف العلامات الاجتماعية فى المسرح، فى الحقيقة، عن أن تدل على ما تعنيه عادة لتكتسب المعنى الذى يمنحه لها العمل المسرحى. بالإضافة إلى ذلك، يستطيع المسرح خلق علامات جديدة، غير موجودة فى العالم الاجتماعى، تكتسب معنى داخل العمل المسرحى فقط.

تظهر المشكلة عندما يتحول هذا التوقيف أو المحو للمدلول المألوف للعلامات إلى المحتوى الوحيد للعمل. أو عندما لا يستطيع المتفرج وضع أى معنى للعمل، وعليه، لا يستطيع منحه معنى آخر غير الكسر البسيط، الرفض، أو الخلو من المعنى. نحن نظن أن الخلو من المعنى ليس أمراً خاصاً بالمسرح لأنه يؤدي، من بين انحرافات أخرى، إلى إعداد اعتباطى للمعنى. يجب أن تمنح العلامات فى المسرح مدلولاً ومعنى، إقامة نظام وتماسكاً عاماً، بناء عالم قادر على الظهور أمام المتفرج كممكن، حقيقى ومحتمل<sup>(١)</sup>. بناء عوالم غير ممكنة، غير محتملة، غير متماسكة، خالية من المعنى والمفهوم ليست مهمة المسرح الأساسية. لا يبدو أن هذا ما يبحث عنه المتفرج قبل أى شئ. بالقياس بأنها فقط يمكن أن تكون

عوالم مسماه، يجد القارئ هذه العوالم مبنية بشكل أفضل بكثير فى الرواية، حيث تستطيع اكتساب معنى أكبر.

لكن لا يجب فهم هذا على أنه دفاع عن "الواقعية". تبنى الواقعية عوالم مسرحية بمراجع اجتماعية معترف بها بطريقة مباشرة. يتأصل اهتمامها، ليس فى النسخ أو التشابه مع تلك العوالم الحقيقية والموجودة بعيدا عن الخيال المسرحى، بل فى النظرة والمسافة التى تنشئها بين تلك العوالم الخارجية والعالم الذى يخلقه على خشبة المسرح.

بما أنه من المستحيل تقريبا بناء أعمال بدون علامات اجتماعية موجودة مسبقا فى العالم الواقعى أو المسرحى الفائق، سيطرح دائما على المسرح الأسلوب والمسافة المرجعية التى يقيمها كل عمل بالنسبة إلى المراجع الاجتماعية أو الخارجية الموجودة قبلا.

ليس ما هو مميز فى المسرح هو إيجاد علامة مسرحية مميزة، لغة أو تشفير خاص أو وحيد، بل الشكل المحدد للكيفية التى يمكن أن يستخدم بها العمل المسرحى أى تشفير أو علامة. لا يتعامل المسرح بمادة واحدة فقط أو شكل واحد فقط، مثل الأدب الغير درامى، الذى يفعل هذا فقط باللغة اللفظية، أو الموسيقى بالأصوات، الرسم باللون والخط، العمارة بالمكان، النحت بالحجم، السينما بالصورة، إلخ. ليس لديه مادة محددة إذ أن كل شئ، أية مادة، يمكن أن تستخدم فى المسرح، يمكن أن تتحول إلى أو تستخدم لبناء علامة مسرحية، إما صوت، حركة، لون، مكان، حجم، جسد، كلمة. . . المميز فى المسرح، نكرر، ليس المادة

التي يبنى بها علاماته، بل الطريقة أو الشكل الذي يبنّيها بها، بأية مادة،  
العلامات التي يستخدمها: لا-تحقق المادة(أو العلامات) التي يعمل بها ليحولها إلى  
مادة غير حقيقية، مادة متخيلة. يحقق إزاحة مزدوجة من الواقع إلى  
الخيال(لا-يحقق العلامة الواقعية) ومن الخيال المتخيل إلى الواقع(يبطل- خيال  
علامة الخيال). يصبح ما هو متخيل حقيقة ابتداء من حقيقة تصبح خيالية.

كمخلص، نعتقد أن العمل المسرحي، بسبب ذاتيته الخاصة، لا يستطيع  
التوقف عن كونه دالا، أي، عن أن يكون له مدلولاً، مفهوماً ومعنى، رغم أن عملا  
يمكن أن يحول هذا الفعل أيضا إلى مادة للمسرحة، للاستقصاء حول  
ميكانيزمات المعنى. لذلك كله، فإن المسرح مكان مناسب على وجه الخصوص  
لبحث الطبيعة والتوظيف للعلامة في الحياة الاجتماعية، لتفكيكها وإعادة بنائها.

T. Kowzan، بعد أن وضع أن "الكلمة السلطة لتحل محل أغلبية علامات باقى  
الأنظمة"(١٩٩٢ : ٥٣)، مبدأ ذو أهمية كبيرة بالنسبة للمسرح، يلخص جيدا  
بعضاً من الخصائص العامة للعلامات المسرحية:

تتنمى العلامات التي يستخدمها الفن المسرحي جميعها إلى درجة العلامات  
الاصطناعية. إنها علامات اصطناعية بخاصة. أنها نتيجة عملية طوعية،  
مختلقة بشكل دائم تقريبا بطريقة متعمدة، هدفها التواصل بطريقة فورية.  
والأمر الذي ليس بمستغرب فى فن ما أنه لا يستطيع التواجد بدون جمهور.  
فتحن نرسل طوعيا، وبوعى تام بالتواصل، العلامات المسرحية التى هى وظائفية  
تماما. يستخدم الفن المسرحي علامات مأخوذة من كل إعلانات الطبيعة ومن كل

الأنشطة الإنسانية. لكن عندما تستخدم فى المسرح، تكتسب كل واحدة من تلك العلامات قيمة دالة أقوى بكثير مما كانت عليه فى عملها الأولى. يحول العرض العلامات الطبيعية إلى علامات صناعية (ومضات) لديها القدرة على إضفاء الطابع الاصطناعى على العلامات. حتى ولو لم تكن شيئاً أكثر من انعكاسات فى الحياة، تتحول فى المسرح إلى علامات طوعية. حتى ولو خلت فى الحياة من الخاصية التواصلية، فإنها تكتسبها بالضرورة على خشبة المسرح (١٩٩٢ : ٣٣-٣٤).

المشكلة النظرية الأخرى، المرتبطة بالعلامة فى المسرح، هى الخاصة بتعددية التشفيرات، وصلها والطريقة التى نستطيع تحليلها بها. أم بخصوص التعددية والتنوع للتشفيرات، نستطيع تصنيفها، بالطريقة نفسها التى نفعلها مع العلامات، إلى ثلاثة مجموعات كبيرة: صوتية، بصرية ولفظية. أيضاً، نستطيع التمييز داخل هذه التشفيرات بين تشفيرات فرعية، مثل الصوتى-الموسيقى (الموسيقى)، الصوتى-السمعى (تأثيرات الصوت)، الصوتى-اللفظى (اللغوية الموازية المتجاوزة للتقسيم) أو البصرى-التصويرى-الجمالى (التصوير الثابت)، البصرى-التصويرى-المتحرك (حركة العناصر التصويرية)، البصرى-البدنى-الثابت (ملابس، مكياج)، بصرى-بدنى-متحرك (إشارات، ملفوظات)، البصرى-المضئى (أضواء، إضاءة) أو البصرى-اللونى (ألوان). العلامات اللفظية سمعية فى هيئتها مادية-دالة (صنفناها بسبب ذلك على أنها صوتية-لفظية)، لكنها كذلك، أى، كعلامات لغوية، ليست صوتية ولا بصرية، رغم أن طبيعتها الذهنية ستكون نوعاً من التجرد أو الإلحاح المعد ابتداءً من حقائق

وخبرات جسدية-بدنية(صوتية، بصرية ولمسية).

يمكن تحليل عمل مسرحى بالتوافق مع هذه التشفيرات، موحدا العلامات المرتبطة، بطريقتين بطريقة تعاقبية وتزامنية. يفترض التحليل المتزامن وضع صناعى قطعى فى لحظة معطاة للعمل، أو فى لحظات متنوعة دالة للعمل، لوصف "كثافة العلامات والتشفيرات" و"التعددية المعلوماتية" التى تتعرض للخطر. يدرس التحليل التعاقبى كل تشفير على مدى العمل كله ليصف تطوره. لكننا نستطيع أيضا تحقيق تحليل علاقاتى، تزامنى مثلما هو تعاقبى، واضعا العلامات والتشفيرات فى تواصل، إما فى لحظة معطاه، أو على مدى تطور حبكة العمل المسرحى. سننتج حينها تزامنية وتعاقبية، أيزوتوبية ودياتوبية، حسبما نأخذ المكان والزمان كمحور بنائى أو علاقاتى أساسى، أو أيضا موحدا الزمان والمكان ومحللا ما يسميه "Bajtin كرونوتوبية". "cronotopo"

كل هذا التحليل، ذو الطبيعة الوصفية، يمكن أن يكون له منفعة بالقياس بأنه سيولد أو يكشف بنية جلية، بمعانيها ومفهومها. متجاوزا أو قافزا، لذلك، نحو الفهم للعمل، ولا يبقى فى المستوى التحليلى-الوصفى بنقاء، كما يحدث عادة فى بعض الدراسات السيموطيقية. لا يجب عليه أبدا أن يغفل عن المعنى العام والموضوعى للعمل، كليته الدالة، بالنسبة إلى تحليل العلامات والتشفيرات، بكل سياقاتها البينية المتعددة، ستظهر لنا تماسكها أو عدم تماسكها، خضوعها البينى أو إقصائها. الغير ممكن، من كل ما نقول، هو محاولة الانطلاق من "وحدة أصغر دالة"(على طريقة الصوت اللغوى "فونيمات")حتى نستكشف بعد ذلك تلفظها المورفولوجى والتركيبى(على طريقة التركيب التعبيرى و"monemas مونيمات")



وبعد قراءة الأفكار، الملاحظات والنصوص التي ستتشكل مع هذه الوحدات الثانية. نموذج لغوي من هذا النوع يكون مستحيلا، ليس فقط بسبب صعوبة تعريف تلك الوحدة الصغيرة المبدئية، بل بسبب الطبيعة الخاصة للعلامة المسرحية (غير محددة ومتجانسة) بسبب العلاقة المتزامنة والمستمرة في الوقت نفسه للعلامات وبسبب تعقيدها الريطي، الذي لا يستجيب إلى أية قاعدة من التركيب التي نستطيع تعريفها مسبقا. من الأفضل كثيرا الانطلاق، أيضا، من "وحدات كبيرة دالة" حتى نحلل بعد ذلك وحدات أصغر، في عملية عكسية لما تحققه اللغويات في دراسة اللغة. سيفيدنا أكثر من نموذج تحليلي نموذج تولدي: وسيصبح الافتراض لبنية عميقة جلية معارضا للوحدات المتزامنة والمتعاقبة المتتالية الواضحة، حتى الوصول إلى اكتشاف الفكرة-الميكرونية (أو البنية الميكرونية) التي تستخدم بشكل أفضل لتفسير، فهم ومنح معنى لكلية العمل.

## ٢- بنية العمل المسرحي

البنية هي النظام، التركيب والعلاقة بين أجزاء كل ما. إنها النظام الجوهرى فى العمل المخلق بدراية من قبل الكاتب. البنية هي ما تحول العمل إلى كلية ذات مغزى: "من خلال البنية، بمبدأ متمم، تنتظم المكونات الفردية بالتبادل فى تكافؤ محدد لكل منها وفى علاقاتها، طبقا لكلية عليا" (JUNKER 1977 : 29).

إذا اعتبرنا العمل المسرحي كلاً، ستكون الصعوبة المبدئية لتحليل بنيته من تعريف "أجزائه". بإمكاننا الانطلاق من افتراض أن العمل المسرحي، ككلية، هو

تعاقب من الأفعال، الأحداث أو الوقائع. سيكون المهم فى هذه الحالة هو تحليل "تركيب الأحداث"، "القصة".

يحاول النموذج الفاعلى أو العامل تحليل العمل المسرحى من خلال هذا الافتراض. الناشئ من أجل التحليل للعمل السردى، الذى طبق بنجاح يسير على العمل المسرحى. يفترض أن للعمل السردى والمسرحى البنية نفسها العميقة. لكن عند اختزال العمل المسرحى إلى بنيته السردية، نبتعد فى الحقيقة عن تحليل البنية المسرحية المذكورة على وجه الخصوص، بمعنى، نصف فقط كيف تتنظم أو تقع الأحداث سردياً، وليس كيف تتنظم وتقع تلك الحوادث نفسها درامياً. يمكننا أن نجد دليلاً على ما نقوله فى K. Spang، على سبيل المثال، عندما يطبق هذا النموذج التحليلى على مسرحية كالديرون ( El Alcalde de Zalamea). بعد أن يعرض لنا مخططاً تظهر فيه ذوات العمل المسرحى، يلخص K. Spang محتوى هذا التحليل بالأسلوب التالى:

مصاغاً كعلاقة تركيبية سيقدم هذا المخطط العلاقات البينية التالية: مدفوعاً من قبل كبرياء حالته كفلاح ثرى وحماسه للعدالة، يدافع بيدرو كريسبو عن شرف ابنته وعن طبقة الفلاحين بصفة عامة. فى هذه المهمة ينجد من ابنه خوان ومن أهل سالاميا ويجد معارضية من العساكر، بخاصة الكابتن ودون لوبى دى فيجورويا ( ١٩٩١ : ١١٤).

لا يبدو هذا أكثر من ملخص لحبكة العمل، والذى يبدو شديد الفقر كتحليل لبنيتها الدرامية. لا يقول لنا أى شئ دال فى الواقع من أجل فهم أفضل للعمل أو

الشكل المحدد للكيفية التي بنى بها. يظهر هنا مرسل ومرسل إليه، فاعل ومفعول، مؤيدين ومعارضين. ينتهي النموذج الفاعلي بتحوله إلى منهج لوضع بنية الحبكة، أحدهما، بالإضافة إلى ذلك، من بين آخرين ممكنين، كما يقول لنا K. Spang نفسه.

إنشاء الذوات هو تأويل مخططي لقصة مسرحية، حيث يمكن في بعض الحالات، وبالنموذج نفسه، تحقيق تأويلات متباينة. يطبق هذا الكاتب نفسه النموذج على دراسة "منزل برناردا ألبا" ويقدم لنا تأويلين شديدي التباين، في أحدهما الذات الفاعلة هي برناردا والآخر هي أديلا. حيث يتغير المخطط والتأويل بالكامل. هكذا، بالإضافة إلى تحقيق عملية اختزالية للنص الدرامي إلى النص السردي، يمكن أن يكون النموذج الفاعلي مشوشا في تطبيقه. يعترف P. Pavis، بالرغم من أنه لا يرفضه، بالعمليات المسرحية اليسيرة للنموذج السرداني: إذا كانت السردية قد تطورت بخاصة كذلك في مجال تحليل وقصة الفيلم، فقد كانت على العكس بلا طائل في مضمار المسرح" (٢٠٠٠ : ٣٧).

Francisco Ruiz Ramon، بعد أن حضر محاضرة حول "الفاعل والشخصية"، J. Jorge Urrutia 1985b حيث طبق به نموذج V. Propp، Greimas و Ubersfeld على دراسة الملك، أفضل عمدة El Mejor Alcalde, el REY للوبي دي بيجا، أوضح أثناء الحوار اللاحق شكوكه حول المنفعة العامة للمخطط الفاعلي، بخاصة المطبق على المسرح، حيث إن، حسب، قد أدى فقط إلى "قول ما هو واضح، ما يفهمه كل قارئ، بدون الحاجة إلى مخططات، تماما"، "لوصف الموجود فعلا في العمل" (Garcia Lorenzo 1985 : 169).

لا نعتقد أن هناك نموذجاً وحيداً لتحليل بنية العمل الدرامي، بالقياس بأنه توجد أيضاً العديد من أنواع البنيات الدرامية الممكنة وليس واحداً فقط. كل عمل، أو على الأقل كل نوع مسرحي، يضع بنيته الخاصة. تستجيب التراجيديات اليونانية لنوع من البنيات. الذي يحلله أرسطوطاليس. سيمكننا أيضاً اعتبار هذه البنية كنموذجية، لكن لا شئ أكثر من هذا. لقد استخدم المسرح المعاصر بفاعلية بنيات شديدة التباين. تحليل أرسطوطاليس، بالرغم من ذلك، يحتوى على بعض التصريحات ذات فائدة نظرية عامة كبيرة:

التراجيديات تقليد لفعل تام وكامل، ذي أهمية كبيرة. ( . . . )

يتكون الجمال من الأهمية والنظام. ( . . . )

مثل الأجساد والحيوانات من المناسب أن يكون لها أهمية، لكن هذه يجب وأن تكون مرئية بسهولة بالكامل، هكذا أيضاً الأساطير لا بد وأن يكون لها اتساع، كي نستطيع تذكرها بسهولة. ( . . . )

الأسطورة، بما أنها محاكاة لفعل، من الضروري أن تكون فريدة وتامة، وأن تتظم أجزاء الوقائع بحيث إن، إذا تم تجاوز أو إلغاء جزء، تفسد وتتفكك كل الأجزاء، إذ إن ذلك الذى حضوره أو غيابه لا يعنى شيئاً، ليس جزءاً من الكل ( ١٩٧٤ : ١٤٥٠. 35 ? 30. 1451a. 5. 1451a. 35. 1450b. 25 : b )

يدافع أرسطو عما يسميه بعد ذلك وحدة الحدث، أى، أن ما يقدمه العمل المسرحي حدث "واحد" وإن ذلك الحدث "تام وكامل". "حدث" هنا مرادف

لـ"قصة"، "حبكة" أو "فعل لأفعال"، كما ذكرنا سابقا. تتكون القصة من "حوادث"، "وقائع" أو "أحداث"، يجب وأن تحافظ على ترتيب وأهمية أو اتساع مناسب، بتلك الكيفية التي تصبح معها الأسطورة "مرئية في مجملها" ويمكن تذكرها بسهولة". لذلك، لابد وأن تستجيب بنية عمل درامى إلى المبادئ التالية:

- الوحدة: أن تشكل الأحداث، الحوادث أو الوقائع مجموعة، كل.

- الترتيب: أن تحافظ الأجزاء (الأحداث، الحوادث، الوقائع) على تواصل أو تتابع مناسب.

- الضرورة: لا تستطيع الأجزاء أن تُلغى أو تغير ترتيبها بدون أن تفسد أو تفكك الكل.

- الفهم: لابد وأن تكون الحبكة أو "تركيب الأحداث" مرئية، يمكن تذكرها وعليه، يسهل فهمها بالنسبة للمتفرجين.

الدافع الأخير الذى بسببه يدافع أرسطو عن هذه الآراء هو، كما يوضح Gar-cia Yerba، لأن الأعمال الموضوعة على هذا النحو تنتج متعة جمالية كبرى، تعجب أكثر من الأعمال التى ليس لها وحدة، بمعنى، بدافع برجماتى: "هذا لأننا نغير انتباهنا أكبر ونسمع بتذوق أكثر الأشياء الأكثر تفهما. ولهذا فإن ما هو معرف أكثر إدراكا عما هو غير معرف. غير أنه، الواحد يكون معرفا، بينما يتشارك الجمع فيما هو غير محدود". (Garcia Yebra 1974 : 273).



المهم فى تحليل أرسطو كما نعتقد لا يكون فى مطلب انه يجب وان يقدم العمل لنا حدث "فريد وتام"، بل فى ضرورة أن يكون للعمل (الحبكة أو تعاقب الأحداث) ترتيب وأهمية مناسبة، أن تكون الأجزاء التى تقسم إليها الوقائع ضرورية كلها وان يكون المجمل مفهوما ليجذب انتباهنا ويثير اهتمامنا. وجهة نظر المتفرج ومتعة التلقى هما، فى النهاية، ما يهم فى الحقيقة.

البنية هى الأسلوب لكيفية تركيب، ووضع وتطور الأحداث. لابد وان تكون تلك البنية مرتبة بشكل متماسك، مرئى ومفهوم بالنسبة لأغلبية المتفرجين. يمكن رغم ذلك، أن يتغير الشكل المحدد لتلك البنية كثيرا، من تطور خطى ومتسلسل إلى آخر يقفز نحو الأمام أو نحو الخلف فى الزمن، يقدم إضممارات كبيرة زمنية أو يقع بدون انحلال للتواصل، يقع فى أماكن مختلفة أو فى مكان واحد، بحبكة ذات خط واحد فقط أو بالعديد، لكنها تلتقى فى كل، مع الحدث المقسم أو المستمر، إلخ. كل ذلك ممكن ولهذا السبب نعتقد أنه من غير الممكن وضع نموذج واحد للتحليل البنىوى. الشئ الوحيد الذى نشير إليه هو ضرورة أن تتلاءم كل بنية مع المبادئ العامة المبينة.

لكن ليست الوحدة للبنية هى نفسها الوحدانية والتبسيط للحدث. لقد حذر بالفعل V. Hugo من هذا:

نتجنب التشويش بين الوحدة والتبسيط للحبكة. لا ترفض وحدة مجموعة إطلاقا الأحداث الثانوية التى يجب وان تدعمها الحبكة الأساسية. فقط من المناسب أن تميل هذه الأجزاء، التابعة عن علم للمجموعة، باستمرار نحو الحدث

المركزي وتجمع حولها في المستويات المختلفة أو بالأحرى في مستويات الدراما المختلفة. وحدة المجموعة هي الأساس لمنظور الدراما ( ١٩٨٩ : ٥٦ ).

تتحقق الوحدة عندما يوجد مبدأ مولد يختار ويخضع كل أجزاء ومحتويات العمل حتى يبنى كل مختلف وفريد . من المعتاد أن يطلق على ذلك الكل البنية الماكرونية . يتم التعبير عن البنية الميكرونية بواسطة فكرة واحدة أو بعض من الأفكار الميكرونية القليلة . التي يبنها القارئ أو المتفرج حتى تضيف معنى وتماسكاً على العمل : "يتأسس مفهوم البنية الميكرونية على فكرة أن الإصرار الأولى للقارئ، عند مواجهة نص هو إعادة تأويل رسالة تتجزأ مطلباً أساسياً : مطلبه للمعنى، للوحدة الموضوعية، للتماسك المنطقي - الدلالي" ( Ryan 1988 : 279 ) ليست البنية الميكرونية شئ يتحتم على المتفرج تأويله أو اختلاقه، حيث إنه شيئاً لا بد وأن يحتوى عليه العمل ويظهره بطريقة واضحة وغير مبهمة، وهو ما يسمح، لذلك، بالألا تكون التأويلات و"القراءات" لمغزى العمل بالنسبة للمتفرجين المتنوعين متباينة كلياً : "يجب وان يكون التمثيل الدلالي المتحقق في البنية الميكرونية أيضاً مقبولا بالنسبة لكل قارئ النص . كونها "قراءة ضرورية" فإن البنية الميكرونية نواة عامة لكل التأويلات ذات المطلب "بالصلاحية" أو "الشرعية" ( Ryan 1988 : 279 ).

من المعتاد التمييز بين بنية داخلية وخارجية . تأتي البنية الخارجية للعمل محددة بوسائل تصويرية في النص (أجزاء، فصول، مشاهد، عناوين، إلخ) وفي العرض بالوقفات، الفواصل أو "إسدال الستار"، تحولات، روابط، كسر، وبصفة عامة، بالعديد من الوسائل التمثيلية مثل الموسيقى، الإسقاطات، تدخلات

الممثلين، إلخ. التى تحدد التغيرات الزمنية بالمقدار نفسه تحديدها للحدث أو للمكان التصويرى.

البنية الداخلية هى الطريقة التى تقدم بها الحكمة، التى تستجيب إلى التطور الدرامى للأحداث، إلى علاقات "السببية الداخلية". تقليدياً، قدمت البنية الداخلية ثلاثة تقسيمات كبيرة: تقديم، عقدة والحل، التى تحدد تطور الصراع الأساسى للحكمة. لقد وجد المسرح المعاصر أشكالاً أخرى لبناء البنية الداخلية، لكن بصفة عامة من الصعب التخلص من هذا النموذج. ذى الأجزاء الثلاثة المشار إليه، الأولى والأخيرة هما ما يمكن أن يعانينا من تحولات كبيرة. البداية - in me- dia res تتغاضى عن تقديم الأحداث. تبدأ العديد من الأعمال الدرامية - in me- dia res . ليست هذه وسيلة لجذب انتباه الجمهور فقط، بل إنها ضرورة درامية، بما أنه ليس من الممكن بناء كل السوابق للقصة، وهو ما سيتطلب استهلالات طويلة وغير مجدية، فى الوقت نفسه الذى يبحث فيه عن إدخال المتفرج فى المسرحية فى أقرب وقت ممكن. تبقى أعمال أخرى بدون نهاية، "مفتوحة": لا يصل الصراع إلى أى حل. (مفتوح، كما سنرى، لا يعنى المعنى نفسه "غير منتهياً") ما لا يمكن التغاضى عنه هو الصراع، بعيداً عن الكيفية التى يبنى بها بنية تقديمه الدرامى.

نوضح مشكلة الانجاز أو عدم الانجاز للعمل المسرحى، بطريقة مباشرة مرتبطة "بتمام" أو "تقصان" العالم الممكن المخلوق من قبل ذلك العمل نفسه. من جانب ذكرنا أن كل عمل مسرحى تام، بالقياس بأنه يخلق حقيقة على حدة، مستقلة ومتخيلة (زمن، مكان، شخصيات، أحداث) يمكن تأويلها وفهمها فقط من

خلال الافتراضات التي تبنيها هي نفسها. من جانب آخر، نقول أن حبكة عمل ما تبدأ أحيانا *in media res* وأنه لا يمكن الانطلاق من ما قبل العدمية. كلا التصريحين غير متطابقين. لا ينطلق العرض من ما قبل العدم لأنه يفترض العالم الحقيقي (مشهدى وفائق للمشهدية) وعليه استحالة بنائه على افتراض عالم خالي بالكامل يتطلب الأداء أو التحقيق المستنفذ لكل مكوناته. فقط يمكن بناء العالم التمثيلي بالأقتراض ومن المفترض أن يقدم عالماً حقيقياً، بأفراده وخصائصه. يمكن تعديل هذا العالم المبني مسبقاً (جذرياً أيضاً)، لكنه لا يلغى بالكامل. بهذا المعنى، لا يكون أى عالم ممكناً مسرحياً مستقلاً تماماً فيما يتعلق بالعالم الحقيقي. هذا العالم الحقيقي ((MR)، من جانب آخر، ليس كذلك أيضاً، أو لا يقدم لنا أبداً، ككلية تامة. لا يوجد، بهذا المعنى، حسم فى العالم الحقيقي. الحسم ممكن فقط فى الفن. بالأحرى، هذا شرط أساسى للفن:

يبدو عمل فنى ككل مغلق فى ذاته، حيث لا يكتسب كل مظهر من مظاهره أهميته، تبعاً لشيء خارج العمل (الطبيعة، الواقع، الفكرة)، بل داخل البنية المكتفية ذاتياً للكلية الخاصة. هذا يعنى أن لكل عنصر فى العمل الفنى، قبل أى شيء، أهمية بنائية خالصة داخل العمل ببنية مغلقة مركزة فى حد ذاتها. عندما يعاد إنتاج عنصر ما، ينعكس، يعبر أو يقلد شيئاً، تظهر خصائصه "المتجاوزة" خاضعة إلى مهمته البنائية الأساسية: الخاصة ببناء عمل شامل ومغلق فى ذاته.

المهمة الأساسية للباحث الفنى تتكون، بالضبط، وقبل أى شيء من اكتشاف هذه الوحدة البنائية للعمل وللوظائف البنيوية الخالصة لكل واحد من عناصره (Bajtin 1994 : 94 ? 95).

فى الحياة، لا تخضع الأحداث والأفعال الإنسانية أبدا إلى قانون الحسم (فىما عدا الموت الفردى). تكون النهايات دائما نسبية وبدايات لشيء. هكذا يحدث أيضا مع المعرفة، حتى وإن كانت علمية، لا تكون أبدا حاسمة ولا نهائية، بل مؤقتة ومشروطة. الفن والمسرح، على النقيض، نقول أنه منتهى دائما، لأنه إبداع خالص، لا يوجد على هذا النحو فى العالم الحقيقى، يبدأ وينتهى فى ذاته. لا يجب علينا أن نخلط بين الخلاصة والنهاية، بين النهاية الحاسمة أو المنتهية. يوجد فى المسرح دائما انتهاء وقتى (استمرار محدود) وخلاصة، من الممكن ألا تحل الحبكة والصراع على المسرح، أن يظلا غير منتهيين خارجيا:

فى الأدب، يكون مفتاح الموضوع تحديدا فى هذه الخلاصة الجوهرية، القصدية والموضوعية، لكن ليس فى نتيجة خطابية سطحية للتعبير. النتيجة فى التركيب الفنى، التى تميل نحو المحيط اللفظى، الذى يمكن وأن يكون غائبا أحيانا فى الأدب تحديدا. توجد وسيلة عدم إنهاء قول الأشياء. لكن عدم الإنهاء الخارجى هذا يبرز أكثر النتيجة الموضوعية العميقة (Bajtin 1994 : 208).

تتحد البنية الخارجية مع البنية الداخلية: لا بد وأن تتناسب البنية الخارجية مع الداخلية. يعزز الاتجاه الحالى لاستمرار الأعمال لفترة أقل من السابق (حوالى ساعة ونصف)، فى أحيان كثيرة لكسر البنية الخارجية للأعمال بشدة، مقيما روابط قوية، تقسيمات وحذوفات لا تضع فى اعتبارها أبدا البنية الداخلية أو الدرامية للعمل. ليس من السهل "تفكيك" نص لجعله يتوافق مع بنيات خارجية لا تناسبه. عمل التأليف المسرحى، فى هذه الحالة، لا غنى عنه.



سيكون المهم، على أى حال، دائماً أن يمتلك العمل بنية متماسكة. تجبرنا العلاقة بين التماسك/البنية على إعادة أخذ وإتمام مشكلة وحدات تحليل العمل الدرامى. نظريتنا العامة، كما ذكرنا، هى أننا لا نعتقد أنه من الممكن إقامة وحدة أصغر ومشاركة لكل الأعمال المسرحية. محاولات Kowzan بهذا المعنى لا تبدو مثمرة بنتائج تطبيقية مرضية. يلخص P. Pavis جيداً وضعيتنا:

ليس من الممكن نقل النموذج اللغوى الخاص بالأصوات والوحدات إلى المستوى الذى نطلق عليه مجازياً، منذ Artaud، "اللغة المسرحية". من غير المجدى البحث فى تواصل العرض عن وحدات أصغر تعرف على أنها أكثر الوحدات صفراً الموضوعية فى الزمن وفى المكان (٢٠٠٠ : ٢٠).

فنحن نظن أن كل عمل، يقيم وحداته الخاصة "الصغرى"، النسبية دائماً، بقليل أو كثير فى وحدات كبرى. كان المنظر هو الوحدة البنائية التقليدية الأكثر مرئية وسهولة فى الاستخدام فى تحليل نص مسرحى، هكذا مثل الخاص بالفصل (الفصل فى المسرح الكلاسيكى). كان معيار التقسيم إلى مشاهد هو الخاص بدخول أو خروج الشخصيات، بمعنى، كان تغير عدد الشخصيات الموجودة فى المشهد يحدد فى الوقت نفسه تغير فى المنظر. ورغم أنه يبدو معياراً خارجياً واعتباطياً، إلا أننا نظن أنه يحدد شيئاً هاماً : حضور أو غياب شخصية ما (بخاصة إذا كان الأمر يتعلق بشخصية غير ثانوية) يغير الموقف الدرامى. مفهوم موقف من الصعب تعريفه، رغم أنه فى أغلب الأعمال ليس العثور على العناصر التى تثير تغيرات فى الموقف أمراً معقداً. ليس للموقف علامات تمثيلية ولا نصية محددة، حيث إنه يعتمد على الأحداث أو الأفعال داخل التطور

الدرامى. المهم هو كشف ذلك التغير فى الموقف والعنصر الذى يثيره، الذى من المعتاد تسميته بحادثة.

بالإضافة إلى منظر، موقف وفصل، بإمكاننا التحدث أيضا عن التتابع المشهدى كنوع آخر من الوحدة البنيوية المميزة داخل حبكة عمل ما. التتابع المشهدى هو تتابع من الأحداث التى تشكل وحدة "سردية" (سلسلة من الأحداث، لأفعال أو لحوادث) والذى يمكن التعبير عنها بواسطة جملة. يحاول جزء وهو تقسيم برجماتى وخارجى التكيف مع الأذواق والمدة الأكثر شيوعا للأعمال الحالية (المقسمة غالبا إلى جزئين) حيث يستطيع الاستجابة أيضا إلى تقسيم بنوى أو للحبكة.

كما نرى، لا يمكن مسبقا تعريف الشكل الذى يجب على كل عمل تنظيم أجزاء بنيته به. حيث يمكن استخدام نماذج كثيرة متنوعة. الشئ الوحيد الذى سيبدو مرفوضا هو الصدفة أو الاعتباطية. يمكن أن يكون المبدأ العام هو حتمية تعريف كل عمل لوحداته أو أجزائه بتلك الكيفية التى يحدث ترتيب علاقتها الداخلية معنى عاما ومتماسكا للعمل.

ربما يكون كل شئ أكثر بساطة وكفى، لتحليل بنية عمل ما، تعريف الأحداث الرئيسة وإقامة روابط دالة بينها. نفهم أحداث رئيسة على أنها تلك التى لا يمكن حذفها أبدا فبدونها يفقد العمل معناه. نستطيع بعدئذ جمع الأحداث الرئيسة فى أفعال محددة. والواقع أنها مجموعة من الأفعال ذات نهاية عامة أو التى تحدث نتيجة باقتران. يجب أن ترتبط الأحداث فيما بينها بدافع الحاجة

لبناء حدث. وبدورها لابد وأن ترتبط الأفعال المحددة، فيما بينها لبناء قصة متماسكة. نقول متماسكة ومحتملة، لكن هذا لا يعنى أنه لابد وأن تكون علاقات الحاجة المقامة بين الأحداث المحددة بدافع السببية المنطقية. تحتوى كل قصة على حبكة، مجموعة من الوقائع أو الأحداث التى لها نهاية عامة، تحدث باقتران بعض النتائج المحددة والتى تتشارك المعنى والقصد نفسيهما. لقد ذكرنا أن المسرح "فعل لأفعال". البنية هى تنظيم مناسب من الأفعال والأحداث التى تحول قصة إلى حبكة. لاكتشاف بنية عمل ما فان أول ما يتحتم علينا فعله هو تمييز هذه الوحدات، بدءا بالأكثر بساطة وتحديدًا: الأحداث. الحدث هو الحركة المسرحية(لمثل، لشيء، لصوت، لضوء. . . ) له بداية ونهاية، يحافظ على علاقة مع حدث آخر وأحداث أخرى، سابقة ولاحقة، وهو ما نستطيع منحه معنى. للفعل(مجموعة من الأحداث)أيضا بداية ونهاية، يرتبط بأفعال أخرى وله معنى. الحبكة هى مجموعة من الأحداث الدالية المتحدة بقصد عام والمكتسبة معنى عام مرتبط بموضوع العمل. من المناسب، بالوصول إلى هذه النقطة، أن نميز بين حبكة ونسيج، تفرقة وضعها الشكليون الروسيون:

الأسطورة هى المخطط الأساسى للسرد، منطق الأفعال وبناء جمل الشخصيات، مجرى الأحداث المرتبة زمنيا. ليس لها سبب لكونها بالضرورة تتابع مشهدى لأفعال إنسانية يمكن أن تشير إلى سلسلة من الوقائع متعلقة بموجودات ثابتة أو بأفكار أيضا. النسيج، على النقيض، هو القصة كما تروى فعلا، مثلما تظهر على السطح بتفككها الزمنى، قفزاتها نحو الأمام ونحو الخلف<sup>(٧)</sup> (Eco 1999)

النسيج، بكيفية معينة، هو مجموعة الأفعال والأحداث التي يستقبلها المتفرج بطريقة مباشرة، على النقيض، يجب وان تعد الحكمة أو القصة اعتبارا من النسيج، بواسطة روابط منطقية وإعداد لأفكار ميكرونية زمنية محددة أو تركيبية. النسيج هو المكيدة، الحكمة، الصلة، لذلك يمكن تغيير الترتيب الطبيعي للأحداث، إنتاج إضمارات وبناء نسيج معقد، تشويق أو مكيدة. لهذه الوسائل صلة بالحفاظ على انتباه واهتمام المتفرج، أكثر من القصة أو الحكمة فى ذاتها.

حتى يمكن تحقيق هذا التركيب للحكمة اعتبارا من النسيج، يحتاج المتفرج تنظيم تطور ممكن ومتماسك للوقائع، أى، إقامة افتراض عالم ممكن. تبنى القصة والنسيج دائما على أساس عالم ممكن(ومحتمل مسرحيا). عالم ممكن ليس شئ آخر أكثر من تطور للأحداث التي يعتبرها شخص ما ممكنة، فى هذه الحالة، أغلبية المتفرجين.

عندما نصر على ضرورة أن يكون للعمل بنية متماسكة فنحن نحدد أحد الخصائص الخاصة بالفن المسرحى، الذى يبنى حقيقة مختلفة عن حقيقة الحياة. لا تخضع الحياة إلى أى تماسك، بقدر استجابة الأفعال الإنسانية دائما إلى رؤية مسبقة معينة أو خطة. تبدو لنا الحياة دائما، بقدر ما نحاول ذلك، وبقدر ما تحدث بنا الفوضى وعدم البصيرة انزعاجا وضيق ، فوضوية، متهورة، معقدة وبلا معنى دائما. وعلى النقيض يحتاج الفن، ثمرة الإرادة الإبداعية، لبنية ذات معنى، كذلك فى الحالة المتكررة عن أن ما ترغب فى نقله لنا بتلك البنية هو عدم الارتياح والقلق الوجودى أمام عالم بلا معنى، غير مؤكد، غير متوقع وفوضوى. لا تعنى الفوضى السطحية للنسيج نقصان البنية أو بنية غير

متماسكة. فهناك فوضى مبررة وذات معنى كامل. بالتلاعب بالألفاظ نستطيع أن نقول أن، في هذه الحالات، يكون ما هو غير متماسك متماسك، ويكون للذي بغير ذات معنى معنى.

يجبر الطليعيون، في حماسهم لإلغاء التفرقة بين الفن والحياة، تماسك وترتيب البنية على الاندماج مع فوضى الحياة: ظنا منهم أن هكذا يتم إعادة إحياء الفن ومنحه استقلالية أكبر. ربما كانت المستقبلية الحركة التي وضعت نظرية أكثر راديكالية لهذا الموقف:

من الحمق أن نرغب بمنطق شامل في تفسير كل ما يقدم، في حين أننا لا نستطيع أبدا في الحياة أن نصل إلى فهم كامل لحدث، بكل الأسباب والنتائج، لأن الواقع يهتز من حولنا يتجاوزنا بومضات إلى أجزاء من وقائع مركبة فيما بينها، لا تتجزأ عن بعضها البعض، مرتبكة، مشبكة، فوضوية (Marinetti 1999 N 121).

يؤدي الدفاع الراديكالي عن هذا الوضع بالضرورة إلى مثالية الفنان الذاتي، التجسيد، في حالة المستقبلية، للقوة، للصلاحيات، النشاط والعاطفة الجامحة: "ولا أية منطقية، ولا أي تقليد، ولا أي جمالية، ولا أي تقنية، ولا أي فرصة يمكن أن تكون مفروضة على عبقرية الفنان، الذي فقط يجب وأن ينشغل بخلق تعبيرات نحوية للنشاط الدماغي ذي قيمة مطلقة للحدث" (Marinetti 1999 : 125). لم يؤت هذا الرفض لكل بنية، بالرغم من ذلك، ثماره، خلال عصر الطليعيين ولا خلال كل القرن الماضي، بالرغم من العديد من المحاولات التي تحققت، بأسماء



مختلفة وموضات، بطريقة متكررة تحت الدعوة البلاغية "للحادثة".

### ٣- الشكل والمضمون

لا تزال أكثر التفريقات بساطة وتأثيرا فى تحليل الأعمال الفنية هى التفرقة بين الشكل والمضمون. يضع P. Szondi، متتبعا لهيجيل، مبدأ يمكن أن ينفعنا حتى نبدا دراسة هذا التفرع الدلالى الشديد التداول فى الدراسات الفنية والأدبية: "الأعمال الفنية الأصلية هى تلك التى يتطابق فيها الشكل والمضمون بشكل مطلق" (١٩٩٤ : ١٢). أو، كما يقول هيجيل نفسه، "هدف الفن هو الإشارة إلى تطابق الفكرة والشكل أمام العين والخيال" (١٩٤٨ : ٢١١).

فى عمل فنى ناجح، وفقا لهذا المبدأ، سينتج بين الشكل والمحتوى تلائم مطلق. سيكون الشكل صب للمحتوى والمحتوى ترسيب للشكل. وسيكون التحدى الأكبر للعمل الفنى هو تحقيق تلك الملاءمة أو التطابق بين الشكل والمضمون.

مفهوم شكل أكثر تجريدا وأتساعا من مفهوم دال، الذى يحتفظ معه بعلاقة حميمة، لكنه لا يتطابق معه. بإمكاننا اعتبار الدال كأنه شكل العلامة، بما فيه أى علامة، ممتدا إلى السيمولوجيا المفهوم الذى طبقه Saussure على علم اللغويات. لكن ليس كل شكل دال على علامة. الشكل جزء أساسى لكل الموجود، سواء كان علامة أم لا. نفهم من شكل مادية مجردة وفضولية، متصل يكتسب حدوداً عندما يصبح محتوى ماديا أو مجسدا به. فى الواقع ليس للأشكال وجود مسبق، فيما عدا كمادية نوعية أو مجردة، ظاهرة، بلا أبعاد ولا حدود مكانية-زمانية. حتى توجد الأشكال، فهى بحاجة إلى التجسد فى مكان وزمان

محددین. عند "التشکیل" أو "الأمثال" للمادة المجردة تكتسب وجودا وواقعية فى العالم المادى والثلاثى الأبعاد.

یسحب الشكل، یرسب أو یكثف مضمون. مفهوم مضمون هو، أيضا، أكثر تجريدا وأتساعا من معنى. فى الأشكال التى تتحول إلى علامات، يتوافق المضمون مع المعنى. لكننا نستطيع التحدث عن مضمون أى شكل، دال أم غیر دال. حتى يتحول شكل ومضمون إلى علامة من المناسب قياس قصد رمزى "یحول" الشكل إلى دال والمضمون إلى معنى. تتأسس فائدة هذه التفريقات، بالنسبة إلى نظرية نقدية للمسرح، على أن باستطاعتنا التحدث عن أشكال مسرحية غیر دالة، غیر رمزية، بمضمون قد تم تحويله إلى معنى. لیست الأشكال الخالصة سوى مظهر، فعل حسى، دافع مجرد. هكذا یمكننا تمييز أشكال بصرية، موسيقية، صوتية، مكانية، إيقاعية. ولقد تحرى الفن المعاصر واختبر بإبداع أشكال خالصة وأشكال مجردة<sup>(٨)</sup>.

تخلق الأشكال، فى المسرح، صوراً وتشکیلات (الشخصية نفسها تسمى صورة). من خلال وجهة النظر الشكلية، المسرح هو تصوير، كل شئ فيه "رؤى" و"صور". تطابق الأشكال مجموعات وتترابط المجموعات فيما بينها، تتعارض، تستثنى، تمتزج أو تتصهر. وفقا لنموذج جيولوجى أو بنائى، سندرس الأشكال المسرحية كأجزاء من كل، كتل من الحقيقة حیث نستطيع تمييز طبقات، تكتلات، طبقات مكانية وزمنية. إن الشكل هو ما یسمح بهذه العلاقات بین المواد المختلفة.

الشكل هو مظهر الذات، وعليه، المادة المميزة للفن المسرحي. حتى يتواجد، لا بد وأن ينتصر الشكل على الفوضى، الغير محدود، الغير مكترث. يضع مظهر الأشكال نظاماً للعالم. يقدم توازن، لكنه توازن غير ثابت، حيث إنها تتغير باستمرار. متطلعة إلى الهدوء والخلود، لكنها زائلة دائماً. يستخدم p. brook مفهوم شكل ليحدد أن النشاط الإبداعي يتكون من "إضفاء شكل على الشكل"، إيجاد "الشكل المناسب":

لا يوجد شيء في الحياة بدون شكل، في كل لحظة، بخاصة عندما نتحدث، فنحن نكون مضطرين إلى البحث عن الشكل. لكن علينا أن نكون على وعى بأن ذلك الشكل يمكن أن يتحول إلى عقبة كلية للحياة، إنه يفتقر إلى الشكل. هذه صعوبة لا يمكننا تفاديها، والمعركة مستمرة: الشكل ضروري لكنه ليس كل شيء. ( . . )

عندما تعرض مسرحية على المسرح، فمن الحتمي ألا يكون لها في البداية شكل، فقط كلمات مكتوبة في دور أو أفكار. الواقعة هي إضفاء شكل على الشكل. ما يسميه شخص عمل هو البحث عن الشكل المناسب ( : Brook 1994 65 ? 68).

يمكننا تطبيق التفرقة بين الشكل والمضمون على كل عناصر ومكونات المسرح، مقيمين علاقات متعددة، بتلك الكيفية التي نجد معها في كل عنصر علاقة محددة بين الشكل والمضمون، وبدوره، يمكن تحليل ذلك العنصر نفسه كشكل أو محتوى لآخر. على سبيل المثال، يمكننا تحليل النص كمحتوى والعرض كشكل

وإقامة أن "معنى النص الدرامى يحدد مسبقا شكل المكونات للتقديم على المسرح" (Prochazka 1997 : 64) وأيضاً، بالرغم من ذلك، يمكن أن يعد نص اعتباراً من عمل حر حول بناء الأشكال المشهدية (مكان، موسيقى، أضواء، حركات بدنية) وحينها ستكون نتيجة للتصفية والتحديد المسبق لتلك الأشكال. كأساس عام، فإن العمل الناجح جمالياً هو ما يجعل الملائمة بين النص والإخراج ممكنة<sup>(٩)</sup>.

لكننا نستطيع أيضاً أن نميز فى النص شكله ومحتواه وتحليل العلاقة بين كلا المكونين، ملاءمته أو عدم ملاءمته. أيضاً فى إيماءة، كلمة، حلة، صوت، إلخ، يمكننا تحليل شكلها ومضمونها. بدورها، ترتبط الأشكال فيما بينها مشكلة أو مصاغة مجموعات، "أشكال لأشكال"، التى يمكن أن تحلل تبعاً لشكلها ومضمونها، وأيضاً تبعاً لصياغات أخرى أو مجموعات شكلية. على نقيضها (علاقة تركيبية تعبيرية) أو تناقض (علاقة براجماتية) تولد مضامين جديدة. وكما سنرى، سيكون الموضوع المضمون العام لعمل مكثف أو محتوى فى الشكل العام (جشطالت) لذلك العمل.

من بين مجددى المسرح المعاصر، أستكشف T. Kantor مفهوم الشكل المطبق على العرض والإخراج:

بينى عمل فنى حول شكل واحد. اكتشافه يحوله إلى كشف.

يجذب جميع أشكال التركيب الأخرى.

تتحقق صحته عندما يجد كل موقف تفسيره به. الأشكال المشهدية الأخرى تتاح وتناقش على صلة بها ( ١٩٨٤ : ٢٥ ).

يضيف الشكل وحدة وتماسك على العمل. الوحدة الشكلية هي ما يخلق المتعة، اللذة الجمالية للعمل. لكن وحدة لا تعنى تناسق، تجانس، بل توتر مضبوط، توازن من قوى متعارضة:

يرتب تنسيق الأشكال بقواعد من التطابق والصراع. وتحديد المتناقضات، مبدئيا عاجزة عن التعايش السلمي، مترابطة فيما بينها بالقوة، هي الوحدة التي تستطيع خلق قيمة جديدة. المجموعة، التي لا غنى عنها حتى يتخذ عمل فني هيئة. ( . . . )

في المسرح، تكتسب تلك الوحدة من خلال إدارة المتناقضات بين العناصر المتنوعة المشهدية: حركة وصوت، شكل بصري وحركة، مكان وصوت، كلمة وحركة الأشكال، إلخ. في الحقل الدلالي حيث يجب وان تكون المتناقضات أكثر حدة، أكثر عدم توقعا ومحيرة، يجب وان تؤدي إلى التقاء حقيقتين أو موجودات قاصية، تستبعد بالتبادل.

ستتجسد حقيقة ما عندما يعلق إلى جوارها حقيقة ثانية-أو عندما تحاط بهذه الأخيرة- حقيقة ذات بعد آخر وجذر آخر. ليس إلزاميا، ولا حتى مرغوبا، ما تنتجه المتناقضات في دائرة واحدة فقط أو داخل الطبقات نفسها. يمكننا مناقضة مربع ليس فقط بدائرة، وليس بخط متعرج للحركة والصوت أيضا.



إبداع "أشكال مشهدية" مرادف "إظهار" عمل درامى (Kantor 1984 : 25-26).

يتحول العمل حول الأشكال، حول مادية الصوت، اللون، المكان، الحركة، الصورة، الجسد، الكلمة والموجودات، إلى أساس الإبداع الدرامى. الواقع المادى، الشكلى، يتحول إلى أساس الخيال عند التحرر من المعنى المعتاد، واضعاً أمام أعين المتفرج مظهره الحسى ككل متماسك شكلياً، حيث "تحتوى" الأشكال على المحتويات والمحتويات على الأشكال. الملائمة بين الشكل والمضمون هى المعيار الذى يجرى فى تنقية الشكل، فى منحه أسلوباً، جعله أكثر تعبيرية وأكثر تأثيرية. التأثير، المظهر، الظهور، الانبهار. قوة الأشكال، أساس المساندة والتعزيز للمحتويات.

تكسر الأشكال، عند اصطدامها ببعض روابطها الاجتماعية، الخاصة بنظام الواقع اليومى، لإقامة علاقات جديدة مولدة من الإمكانيات اللامحدودة للصدفة أو من الروابط السرية والانجذابات التى توحيدها. وهكذا تخلق عالماً جديداً. حيث تشكل القوة التى توترها وتدعمها شكلاً عاماً جديداً، أصلى، يظهر الوحدة التى لا تتفصل بين الشكل والمضمون الخاص بالعمل الفنى. ربما، تولد اللذة الفنية، مما يمكننا تسميته بطريقة شعرية "اهتزاز ثابت سرى" تدعم الأشكال أو مادة العالم، وبدورها، يمكننا إدراكها والإحساس بها فقط من خلال "كمال" الشكل. عندما يتحدث ، كما يفعل T. Kantor، عن "الكشف"، أو كما كان يقال قديماً، "الوحى"، يشير هذا إلى ذلك الاهتزاز السرى الذى يوحد الشكل والمحتوى والذى لا يمكن أن يتحدد مسبقاً، لكنه، عندما يكتشف أو يصل فجأة، فإن مهمة

الكاتب، الشاعر، الممثل، المخرج، مهندس الديكور. . . تتكون من أن يكون متيقظا، يقبض عليها، يترك نفسه يغرق فيها و"يكشفها"، بدوره، إلى العالم. كان Kandinsky من قال أن هدف العمل كان الوصول إلى "تعقيد محدد من الاهتزازات"، "اهتزاز لروح مادية" (١٩٩٩ : ٩٩).

يعتبر M. Bajtin أيضا مفهومي الشكل والمضمون فعالين، رغم أننا لا نستطيع تعريفهما بدقة:

لا يهم ماذا سيفهم من مضمون، بمعنى، لا يهم أى عناصر من البنية الفنية ترتبط اصطلاحيا بهذا المفهوم، فقط يثبت فى المسلمات الأساسية انه من الضروري أن يرتبط بالمحتوى وظيفة بنائية فى الوحدة المغلقة لعمل ما، وظيفة أنالوجية لكل العناصر الأخرى، متحدة اصطلاحيا تحت مصطلح الشكل (١٩٩٤ : ٩٨).

لا بد وان تفهم من مضمون معنى العلامات المسرحية مثلما نفهم المغزى الذى يتطور العمل به و الذى يمكن أن يعبر عنه بواسطة أفكار جزئية وأفكار ميكرونية عامة. ننشد الدقة فى مضامين تلك الأشكال عند التشديد على صياغتها، وان يستجيب كل ذلك إلى مضمون عام متماسك وموحد للعمل فى مجموعته. يعبر D. Mamet جيدا عن هذه العلاقة الأساسية بين الشكل والمضمون:

ما يهمنا هو لماذا يتطور العمل فى كافيتريا، ماذا يعنى أن العمل يتطور فى كافيتريا، أى مظهر لهذه الكافيتريا هو إلهام لمعنى العمل. حين يوضح هذا، يمكننا أن نتجاهل فورا كل باقى المظاهر للكافيتريا ونركز فقط على الذى يبرز معنى العمل. ( . . . )

السؤال الأول للمصمم لا يجب أن يكون إطلاقاً: "ما هو مظهر الكافيتريا؟" سؤاله الأول هو: "ماذا تعنى فى هذا السياق؟". هذا هو البحث عن الحقيقة المسرحية (١٩٩٠ : ٦٧).

يشير هنا Mamet إلى المبدأ العام للمنفعة : إنه المضمون هو ما يوجه البحث عن الشكل وينقيه، يبقى فقط مع مظهره الدال، ذلك الذى يساهم فى تحقيق وتعميق المضمون العام للعمل. من المؤكد أن العمل حول مادية الأشكال موجود فى أصل الإبداع أيضاً، ليست الأفكار فقط هى ما ينوى الكاتب منحها شكلاً، بالرغم من ذلك، من المستحيل إلغاء هذه الهيمنة الأخيرة للمضمون على الشكل، وهو ما لا ينكر أمر أن التطبيق حول الدال (حول الشكل)، ينتج أو يسحب محتويات أو مضامين غير معرفة مسبقاً أيضاً ، هكذا مثل تحديد الشكل لما يلائمه من مضامين وما لا يلائمه.

#### ٤- الترابط والموضوع

تشغل مشكلة الوحدة والترابط لعمل مسرحى، فى مخططنا النظرى التحليلى، مكاناً مركزياً. لا نتصور العمل المسرحى على أنه تكتل أو تراكم اعتباطى للعلامات، الأشكال والمضامين. لن يكون مطلقاً عمل ناجح ، أى عمل بلا بنية، بلا أجزاء مرتبة، بدون علاقة وتفاعل بين مكوناته، بدون عنصر أو خيط موصل للأحداث، الوقائع أو الفصول، بدون موضوع مركزى يسمح بدمج المضامين فى معنى شامل.

تكتسب هذه المشكلة أهمية كبيرة في المسرح أكثر من أى فن آخر، بما أن العمل الدرامى يتكون بواسطة علامات وتشفيرات متجانسة، متعددة السمات، متعددة الأشكال ومتعددة النغمات، التى تبدو فى أحيان كثيرة لا تقبل المصالحة. علامات لغوية وغير لغوية، لفظية وغير لفظية، استاتيكية وديناميكية، تقليدية وغير تقليدية، إلخ. يحاول كل تشفير، بالإضافة إلى ذلك، تأكيد استقلاله وأيضاً يتشعب بالتشفيرات الأخرى. يقيم عملاً مسرحياً ناجحاً، من خلال وجهة النظر هذه، رتبة من التشفيرات، يكون لأحدها الغلبة تقريباً بشكل دائم (من المعتاد أن يكون الرمز اللغوى، بشكل طبيعى، الرمز المهيمن فى المسرح).

لابد وان يكون لكل عمل ناجح خطة عامة تحتية تمنحه وحدة وتربطاً. الموضوع هو ذلك العنصر الداخلى، نوع من العلامة الأولية (أولية لعمل المخرج وأيضاً لمهمة التفسير الخاصة بالمتفرج، وليس بالضرورة لعملية الكتابة الخاصة بالكاتب) الذى اعتباراً منه يفهم نص بطريقة - مترابطاً - والذى سيجدى، بدوره، فى إضفاء وحدة شكلية على العرض. الموضوع هو ذلك المحتوى الذى يؤثر على العمل فى مجمله والذى، إذا ألغى، سيتوقف العمل عن كونه متماسكاً. إنه ما يجعل تفسيراً شاملاً مترابطاً لعمل ما ممكناً.

كل عمل هو فعل فريد من الاتصال المقام من خلال جميع علاماته ووحداته الدالة. العمل الدرامى، عند عدم امتلاكه راوٍ أو صوت، كما يحدث فى الرواية، الذى يمنحه نغمة وإيقاعاً، أو استمرارية تواصلية، يحتاج لتربط داخلى أكبر، خضوع أكبر للموضوع. يقود الموضوع الأعداد التمثيلية سامحاً بالوصل المترابط لكل عناصره. لابد وأن يظهر الإخراج أو يكشف الوحدة الموضوعية، الشكلية

## والإيقاعية للعمل.

يسمح العمل بالملائمة بين مضمون وشكل. الموضوع هو فكرة للبنية العميقة (فكرة ميكرونية تكشف البنية الميكرونية) التي تتسع بواسطة مضامين مرتبطة وتجذب (تكثف) كل العناصر الشكلية الأساسية، سامحا بدوره بعدم إلقاء ما هو زائد، ما لا يعنى أو لا يضيف أى شئ دال إلى المجموعة. يعلن الموضوع من خلال استدعاءات (توكيدات، تكرارات، إعادات وتحولات) على مدى العرض، تساعد المتفرج على تذكر وبناء الحبكة، المغزى والمعنى للعمل.

يمكن ترجمة العمل على أنه سلسلة مترابطة من الأفكار المرتبطة فيما بينها بموضوع عام، كل متماسك يعمل كتعبير ميكرونى محتمل داخل عالم أو كون صغير، المرجع العام، المكانى-الزمانى للعمل. بدون موضوع لا يوجد فهم. موضوع ما هو نقطة تجميع، معنى يهيا النص والعرض، يرشح إدراك العمل ويمنحه مغزى وتطابق. يقيم الموضوع ترتيب للأولويات، تسلسل فى المعلومات يفرض وجهة نظر أو منظور حتى يستطيع تأويل العمل. يعمل مثل عمق أو دعامه. الحبكة هى الكشف. الموضوع، الأرضية أو العمق الذى حوله تكتسب الأحداث والشخصيات رؤية ومفهومية. يفترض الموضوع قصداً اتصالياً عاماً : يعبر عن القصد التأليفى و/أو القصد للعمل.

يمكننا تعريف الموضوع على أنه "فكرة محددة عن مفهوم مجرد". لا يكفى قول أن عمل ما يدور فى فلك مفهوم مجرد بقليل أو كثير: حتى نبني موضوع فمن اللازم التعبير بشئ عن ذلك المفهوم. على سبيل المثال، لا يكفى قول إن الموضوع



الرئيس للحياة هو "الحرية". يبنى كالديرون مسرحيته حول ذلك المفهوم، لكنه ليعبر بشئ عنه : إن الإنسان حر فوق أى حتمية أو مصيرية مسبقة، بالأبراج، الإرادة الإلهية، أله خرافى ومسيطر أو غرائزه الخاصة. الإنسان حر، ولذلك، مسئول عن أفعاله، لكن يجب عليه أن يكافح للوصول إلى حريته فى عالم متقلب ومليئ بالظلال والخداع. الموضوع الآخر للعمل، هو الخاص بالحياة كأنها حلم والعالم على أنه غير واقعي، لا يعارض موضوع الحرية المركزى، بل يتحد معه ويجعله أكثر تعقيدا عند إثبات إن الحرية الإنسانية ليست اختيار فقط، بل اعتقاد ضرورى أمام عدم مصداقية كل ما يحيط بنا. لابد وان يؤمن الإنسان ليكون حرا، وهو حر ليفعل الخير، يكون عادلا وينجو. يوجد هنا التناقض الأكبر للحرية، التى تتحرر من المصيرية المسبقة والخرافة، لكنها تحتاج إلى الإيمان حتى لا تهزم فى وسط عالم زائل ومتلاشى، شديد الواقعية أو غير واقعي كحلم.

لذلك، يحدد الموضوع، الأفكار، ليس مجرد خطاب نوعى حول المشكلات العامة للحالة الإنسانية. ينشأ الموضوع عندما يقال شئ جديد ومحدد حول المواضيع الكبيرة. كما يقول F. Abad Nebot، فيما يتعلق بالنص الأدبى، "يكون المعنى لكل خطاب شعري محدودا ومحددا، ليس "مفتوحا" كلية ومتروكا لرغبة القارئ، ولا من جانب آخر مجرد ونوعى، محددا للرسائل الكبيرة" (١٩٩٠ : ٦٧).

لابد وأن تثير موضوعات الأعمال المسرحية اهتمام المتفرجين. لا يمكن تقديم موضوعات خالية من الفائدة لأغلبية الجمهور على المسرح. مواضيع شيقة ومميزة تستجيب إلى "أفق التوقعات" لفترة ما أو لحظة تاريخية محددة. هذا

يعنى أن المسرح لابد وأن يكون بالضرورة معاصرا. تحدثت المثالية عن روح العصر zeitgeist للعصور. يمكننا أن نشير ببساطة إلى الأيديولوجية، مدركين أن كل عمل مسرحى يقيم خطاب حول أيديولوجية أو أيديولوجيات فترته، محققا تعبيرات أو أفكار حول النظام الرمزى الذى تتأسس فيه تلك الأيديولوجيات. لا يستطيع المسرح، فى النهاية، التخلص من القلق الإنسانى الكبير بالمعنى، بمنح معنى للوجود:

ما له معنى هام، فى حد ذاته، بالنسبة للبشر، كما يمكننا إثباته، على النقيض، فى كل مرة تتوقف الحياة عن أن يكون لها معنى بالنسبة لنا. يستخدم الفن، كوسيلة لإنقاذنا من محيط التفاهة، من الخلو من المعنى، خدمة فائقة التميز فى كل عصر وبالأحرى فى زمننا حيث يصبح الدين والفلسفة فى كل مرة أكثر عدم فاعلية لإنجاز تلك المهمة (Bentley 1982 : 143).

يفرض الموضوع، المدرك على هذا النحو، منطقاً معيناً على الأحداث والمواقف، منطق داخلى. منطق فى الأحداث، الشخصيات، أداء الممثلين، تصور المكان والزمن. يفرض الموضوع شبكة دقيقة من العلاقات لا يجب كسرها أبداً بين الأجزاء والكل. يجسد عملاً ناجحاً، على وجه الخصوص، إذا كان مبنياً جيداً فى محيط موضوع مركزى. كذلك ليس من الضروري أن يكون له "وحدة الحدث" - بتقديم، عقدى ومتفكك -، بل "وحدة الموضوع".

ليس التفكك الكلى السببى والزمنى للموضوع مناسباً للدراما أيضاً. تحت تأثير السينما، الرواية المعاصرة وسيادة الوعى الذاتى (حيث يمكن تغيير كل شئ

فيه، الترتيب، المكان والمعنى، حيث لا تتبع الروابط منطقاً تركيبياً، بل غير واعي) ظهرت في المسرح فترات تأليف مسرحي عن الأنا بصعوبات كثيرة في "التقديم على المسرح"، فالرواية والسينما وسائل أكثر ملائمة للتعبير عن الباطن وصراعات الذات أكثر من المسرح. يطلب المسرح دينامية حقيقية من الأحداث وليس استاتيكية الوعي، حيث يتساوى تعاقب الأحداث، ويتوقف كل شئ لأنه لا يحدث حقيقة، لأنه قد مضى بالفعل والفاعل لا يفعل شيئاً آخر إلا تذكره أو أحياء.

سيطرح المسرح دائماً، بسبب صفته الموضوعية، صراعاً بين المشهد و"العالم الداخلي". من الصعوبة الشديدة، أن الكتاب، الممثلين والمخرجين يتردون في هوات الذاتية، اللاوعي، الترابط الحر للصور، الأفعال، الإشارات، الحركات. . . الإيحائية جداً ربما، لكنها في الغالب غير مفهومة، غير مترابطة أو اعتباطية بالنسبة لأغلبية المتفرجين. تحقق خشبة المسرح، من البداية، وتعيد تقييم أية كلمة، فعل أو حركة تمثيلية لسبب بسيط وهو أن انتباه الجمهور يتبثر عليها. من المناسب ألا "نحزن" بهذا التأثير والتقدير لأية حركة، جملة أو دعاية لسبب بسيط هو أنها تتحقق على خشبة المسرح. يتطلب المعنى النقدي للمبدعين والمتفرجين إخضاع لكل ما يظهر ويحدث في المسرح لبرهنة المعنى والترابط الموضوعي باستمرار. كما يقول S.Gutierrez Ordonez، "حتى يتواجد نص لا غنى عن أن تشكل أجزاؤه كل متحد. الترابط هو أحد الشروط النصية الأكثر ضرورة. عدم وجود ترابط يعنى عدم وجود نص" (١٩٩٧ : ٢٩). يمكننا قول الشئ نفسه على العمل الدرامي. أو، من خلال منظور آخر، سيتحتم إنجاز ما يؤكد Mukarov-

"ski: لوحداث عمل فنى الڤصوصفة لأن تعفد إنتاآ المعنى الكلى للعمل" (مذكورا فى Bobes Naves 1987 : 169).

لا فعنى تكرار قولنا إن الموضوع سىكون مرادفاً لموضوع أخلاقى؁ أفدفولوجف أو سفساسف. لابد وأن فتحقق فقدفم الموضوع على هفئة شك؁ افتراض أو سؤال. موضوع فتمحور حول رسالة أخلاقفة؁ أفدفولوجفة أو سفساسفة مغلقة؁ عقائدف؁ ضرائبفة؁ أمام ما لا فسع أكثر من التقبل أو الرفض من آانب المتفرآف؁ لا فناسب العمل المسرحف. بالكففة نفسها؁ موضوع غامض ورفر مرئف؁ بالقوة؁ مبهم وغامض؁ لا فناسب المسرح أفضا؁ بمباشرة المشهد؁ لا فمكن أن فطلب شئ آى وزائل آهد ذهنف أكبر ولا مهارات آاصة لفكون مفهوما. فى الغالب فآتلط بشكل مفرط مع التكلف العقلف؁ ظهور الأفكار؁ الهذفان بالتفكفر؁ التباسات بالإفآاء. إكراه النص والعرض على موضوع واضح؁ فعبفر عنه بشئ آفد وأصلف؁ هو أفضل واق ضد الاعآباطفة؁ نقص الأفكار والتشوفش الأفدفولوجف.

لقد أوضح D. Mamet؁ كما أشرنا؁ أهمية معنى العمل؁ مفهوم فتوافق مع ما أسمفناه هنا موضوعاً. فؤكد Mamet أنه لابد وإن تقول كل عناصر العمل المسرحف أو فعنى شئاً حول العمل. لابد وإن فسأل عن معنى كل عنصر فى هذا العمل المآدد". فى نص ما أو إعداد ناجآ؁ لا شئ فزفد ولا شئ فنقص. كل شئ فعنى وله دلالة:

كل ما لا فساهم فى إبراز معنى العمل فعرقل معنى العمل. الإفراط أو التقلفل المفرط هو تخففف وإضعاف للمعنى. لابد وأن فبنى التمثفل؁ الففكور؁ الإفآراج

فقط على أدنى ضرورة دقيقة من أجل تطور الحدث. كل الباقي زخرفة  
(Mamet 1990 : 67).

الموضوع هو ما يسمح بإعطاء معنى للعمل. اعتباراً منه يمكننا تحليل إذا كانت  
كل العناصر أو أحدها يساهم في البناء والتعبير الدال عن المضمون الأساسي  
للعمل، بالتوافق مع تلك القاعدة الخاصة بـ "الحد الأدنى الضروري والكافي".

## ٥- التماسك والإيقاع

يمكننا حسب نظام معين تفسيري، يتوافق مع تجسيد أكبر في كل مرة  
لتحليلنا، أن ندرس مظهراً آخر أساسياً يحدد صواب أو خطأ عمل  
درامي: العلاقة بين الإيقاع والتماسك. سنبدأ بتمييز المفاهيم ترابطاً وتماسكاً.

يعني الترابط ( . . . ) قدرة معينة على الأداء بوحدة، بينما يشير تماسك إلى  
وجود وصل بين الأجزاء المختلفة. الترابط ذو طبيعة دلالية بالأحرى، تحيلنا إلى  
معنى معين شامل للنص، تهيمن على التماسك النحوية والعلاقاتية بين  
المكونات (GUTIERREZ Ordonez 1997 : 29).

التماسك هو استخدام ميكانيزمات (وصلات، روابط، صلات) خارجية تضع  
الأجزاء المختلفة لعمل ما في تواصل (مشاهد، أحداث، مشهديات، فصول، إلخ).  
يعبر التماسك أو يظهر ترابط عمل، يولد منه، لكنه لا ينتج. لا يكفي التماسك  
للوصول إلى الترابط، لكن لا يوجد ترابط بدون تماسك. التماسك هو العلاقة  
النحوية، الجدلية، المشهدية والدرامية. في عمل مسرحي، لا تقع الأحداث فقط،



بل يحدث بعضها البعض. ليس لترتيب التعاقب سبب لأن يكون منطقياً سببياً ولا خطياً بتسلسل زمني يكفى أن يكون متماسكاً ومحتماً، بمعنى، أن تعتمد قواعد التتابع والوصل للأحداث المسرحية الداخلية للعمل، على منطقها الخاص وترابطها، وهو ما يمنح احتمالية إلى العالم المستقل والمطلق الذي يقدمه.

يبنى تماسك عمل ما تبعاً للمتفرج. بهدف جعل التلقى، الفهم والتفسير المناسب للعمل من جانب أغلبية الجمهور ممكناً. لذلك من الضروري أن يقدم له المعلومات الأساسية، الضرورية أو التي لا غنى عنها، حتى يكون باستطاعته بناء خيط الحبكة أو التطور المترابط للأحداث ذهنياً. ما يهم هو ذهن المتفرج، وليس إعادة الإنتاج الواقعي أو الطبيعي للأحداث. على النقيض، تزجج إعادة الإنتاج ببساطة طبيعية المتفرج لأنها مليئة بالأحداث، الأهداف، الأزمنة والحركات الغير ضرورية، الغير ضرورية درامياً. لأن المسرح خلاصة، أسلوبية، تركيز، وليس نسخة من الحقيقة، كررنا هذا عدة مرات.

لا بد وان يظهر كل عمل حيكته، الترتيب والتركييب للأحداث. تماسك الأحداث. لا يمكن استنتاج الحيكات، إسقاطها، تفسيرها، اختلاقها: لا بد وأن تحدث، لا بد وان يراها المتفرج ويسمعها من خلال الأحداث والأفعال المسرحية. لا يمكن أن تكون الحبكة (القصة، الحكاية) هدف للتفسير: وعليه، لا يمكن أن تكون محكمة: إنها، ببساطة، ما يحدث على خشبة المسرح. تصبح الحبكة غير مفهومة أو مبهمه عندما لا تكون أجزاؤها مترابطة، بل متراكمة ببساطة أو متجمعة اعتباطياً.

يقيم كل عمل آلياته الخاصة للتماسك. تعتمد وحدة العمل بخاصة على عناصر الترابط التي تستخدم لتضع أجزاءه في تواصل وتفاعل. يفرض التماسك ترتيباً معيناً أو تعاقباً للأحداث أو الأفعال ليس أى ترتيب ممكن. لابد وأن تكون تلك الأفعال التي تولد أفعالاً أخرى أو أحداثاً واضحة. أننا لا نتحدث، رغم ذلك، عن علاقة سببية. سيكون من المناسب هنا التمييز بين سبب، باعث، دافع. لابد وأن تكون الأحداث في المسرح دافعة، لكن ليس من الضروري أن توضح البواعث أو أسباب الأفعال.

يتأسس في الصفة المطلقة للدراما أيضاً المطلب نفسه للتعليل والإقصاء للعرضية. تبني العرضية حدثاً صادراً من الخارج، بينما يفترض التعليل تأسيساً، هذا هو، الإرساء في الأساس الخاص للدراما ( Szondi 1994 : 22).

البواعث هي التعليلات، الفردية أو الجماعية، للأفعال. الأسباب هي الضروريات المتغيرة والكافية التي تفسر الظواهر. يهتم المسرح بالبواعث والدوافع أكثر من الأسباب، من المعتاد أن تخفى الأسباب (التفسيرات) الدوافع الحقيقية (الشعورية واللاشعورية) للأفعال : السيطرة، التحكم وخداع الآخرين للوصول إلى موضوع الرغبة. لذلك، فإن للتماسك صلة بإمكانية أن يعرف المتفرج ويفهم دوافع أفعال الشخصيات والأحداث، لكل ما يحدث على المسرح.

لكن لا يكفي أن يكون عمل ما متماسك جزئياً ومترابط بطريقة مناسبة: من الضروري أن يجد إيقاعه أيضاً، الإيقاع الذي يراه مناسباً، الداخلى للأفعال التي تكون كل جزء، بقدر الإيقاع العام نفسه الذي ينتج العلاقة والوصل بين الأجزاء.

الإيقاع هو ما يمنح استمرارية لانقطاع العمل. يشكل الإيقاع جزءاً من إدراكنا للترتيب. للإيقاع أسس بيولوجية، إدراكية ومعرفية. ستكون الحياة مستحيلة بدون أنظام الإيقاعات التي تعبر فيها عن استمراريته أو بقائها. لذلك، كما يقول F. Gutierrez Carbajo، "مظهراً في المواقف الأكثر عدم معقولية الإيقاع وحده هو القادر على وضع ترتيب ووصل وتنظيم، أيضاً، لفوضى الحياة الواضحة" (٢٠٠١ : ٢٥).

الإيقاع هو النتيجة، ليس فقط لسرعة أو لاستمرار الأحداث، بل لاستمرار وتعاقب الوقفات بين الحركات، الكلمات، الإشارات والأجزاء التي ينقسم إليها العمل.

لا يتحتم على الإيقاع أن يكون متسقاً دائماً، بل أن يتناسب مع الطبيعة والغائية للحدث وللعمل. حتى يتم ذلك لابد وأن يضع في الاعتبار المتفرج أيضاً: تنظيم الإيقاع الجزئي للأحداث والإيقاع العام للعمل عند الاستقبال، الإدراك والاستمتاع للمتفرج. ليس مفرد البطئ (لابد وأن يمنع التشتت، عدم الاهتمام، الملل) ولا مفرد السرعة (يجب أن يمنع الرعونة، التشويش أو الغضب). لابد وأن يحث المتفرج حتى يستميل انتباهه ويحافظ عليه، وأن يمنحه أيضاً الوقت اللازم حتى يدرك، يفهم، ويستمتع بكل ما يشاهده ويسمعه.

على النقيض من هذا المبدأ من التماسك والبحث عن الإيقاع الخاص والمناسب، يمكن الدفاع عن إمكانية تنظيم "حر" أكثر، فوضى أو ذاتي للأفعال، الإيقاعات والأزمنة الداخلية للعمل، يمكن أن يحاول عمل مسرحي متفكك، غير

مترابط، "مثل الحياة نفسها". كما كنا نشير في مناسبات سابقة، إضفاء الشرعية على هذا الوضع باللجوء إلى ما بعد المعاصرة، الحرية الإبداعية الفردية، مسئولية المتفرج في تلقى العمل، إلخ. أو، بواسطة مرجعيات نوعية، مثل "نظرية عن الفوضى"، "مجتمع عدم التواصل"، "موت الأيديولوجيات"، "فقدان هوية الإنسان المعاصر". . . لا نشك في أن أى تفكير معاصر أو ما بعد المعاصر يمكن أن يفسح المجال إلى تجارب مسرحية أكثر خصوبة، بالرغم من ذلك، لا يجب أن تستخدم بطريقة مجردة مفاهيم ونظريات، خارجة عن السياق، ليس لها وظيفة أخرى سوى إخفاء العجز، التشويش الذهني أو الأنانية الفنية. نحن نظن أنه لا بد وأن يدعم كل عمل مسرحي الدليل الحتمي للتماسك والترابط، وذلك لسبب شديد البساطة والأهمية: لأن هذا هو ما يقتضيه وضع وحالة المتفرج.

كما يكتب Emile Jacques Delcorze، خلاصة عمل الإخراج (الإعداد التمثيلي، التفسير) هو البحث عن الإيقاع الذي يتطلبه كل فعل، كل حدث، كل فصل وكلية العمل: معرفة الأداء بسرعة، الإحالة دون الأداء بسرعة زائدة، معرفة الأداء ببطء، الحيلولة دون الأداء ببطء زائد، إقرار عادة جيدة بسرعة، منع عادة سيئة بقوة، التعزيز بواسطة سلسلة من التدريبات البطيئة لتسيير الأفعال النافعة آلياً وخلق انعكاسات جديدة كذلك، ان يكون قادراً على إيجاد الحل لمشكلة بسرعة، معرفة التركيز للبحث عنه ببطء، إمعان النظر في ما للأمر وما عليه. . . تظهر هنا نتائج هذا التعليم الذي يدرس علاقات السرعة والبطء، القوة والمرونة، الحركة والتوقف، للصوتيات والصمت، العمل والراحة، الظل والنور، حسب قواعد التعاقب والتوازن التي هي الإيقاع. وكما يحدث بنا هذا التهذيب

السعادة، يطور فى أنفسنا الحس الجمالى أيضا، إذ إننا نغلف كل ما يحيط بنا ونخلق الجمال بالسعادة التى تعيش بداخلنا (١٩٩٩ : ٦٦).

تنشأ المتعة الجمالية فى المقام الأول من الإيقاع. إذا فشل الإيقاع تتصدع كل التجربة الإيجابية للمتفرج. يتعلق الأمر بشئ يذهب إلى ما وراء التقاط مضمون العمل: ذى علاقة بالتأثيرات العامة للتحفيز والتجربة العضوية واللاشعورية للمتفرج. المسرح حركة، هذا يعنى أن أدراك الفعل التمثيلى شئ أكبر من تدريب ذهنى وبصرى: الإدراك الصادق للحركة ليس ذى ترتيب بصرى، بل عضلى، والسيمفونية الحية للمشية، للإشارات والأوضاع المتسلسلة مختلفة ومنظمة ليس من قبل أداة التقدير التى هى العين، بل من قبل ما يخص الإبداع وهو الجهاز العضلى فى مجمله" (Delcroze 1999 : 69). يتأثر كل جسد المتفرج بإيقاع الأحداث وتتابع الحركات المشهدية.

## ٦- الشخصية والصراع

الشخصية والصراع عناصر أساسية (ومرتبطة) بتحليل العمل المسرحى. ولقد شغل هذان المفهومان على مدى تاريخ المسرح مكاناً ذا أهمية كبيرة أو صغيرة فى التشكيل والبناء العام للعمل المسرحى. واليوم نحن بحاجة على وجه الخصوص إلى إعادة تعريف هذين المفهومين اللذين خضعا، مثل كل ما يشير إلى المسرح تقريبا، إلى تحولات عميقة.

نميز، فى المقام الأول، الشخصية والشخص. الكلمة "شخص" قديمة جداً، لكن المفهوم، المستخدم اليوم، معاصر نسبياً من المعتاد أن نفهم شخصاً على أنه



فرد مزود بالأفكار، الأحاسيس، القيم وأسلوب الكينونة والتصرف المناسبين، وهو ما يميزه عن الآخرين. فرد ذو حقوق اجتماعية عامة (مواطن)، من بين ما يشكل أيضا الحق في أن يكون هو نفسه.

ولقد قدمت هذه الفكرة عن الشخص، الشديدة الارتباط بالمفهوم البورجوازي للفرد، سعة، في القرن العشرين، إلى فكرة أخرى، ذات تقليد فلسفي طويل أيضا: الخاصة بالفاعل أو الذات. منح فرويد، عند اكتشاف اللاوعي، حقيقة انطولوجية لفكرة الفاعل عند منح الفرد الباطنية. وعليه، سيكون شخصاً، فاعلاً فردياً يتميز عن الآخرين بامتلاكه لشخصية، سيكولوجية وباطنية خاصة.

نقول أن شخصية ليست هي نفسها شخص. هذا يعني، حتى نبني أو نكون، الشخصية لا يتحتم امتلاك شخصية بالضرورة، سيكولوجية وباطنية خاصة. تبني الدراما والكوميديا البورجوازية الشخصية حسب ذلك النموذج للشخص، لذلك يفترض أن لكل الشخصيات سيكولوجية في المسرح الواقعي والطبيعي. لكن هذه ليست أكثر من طريقة، من بين طرق عدة، لبناء الشخصية المسرحية. وليست الأكثر شيوعاً ولا الأكثر خصوصية للمسرح، كما سنرى.

حتى نشير إلى الشخصية، أيضا أستخدم التقليد الأدبي والدرامي المفاهيم صورة، شخصية، نمط ودور. ظلت "صورة" غير مستخدمة، رغم الحفاظ على مفهوم "التصوير" لنشير إلى شخصيات ثانوية لا تتحدث، فقط "تتصور"، في السينما والمسرح. ولقد أضفت "شخصية" صبغة على التضمين الذي يقربها من "الطباع"، "شخصية قوية"، أي، شخصية ذات ملامح أو خصائص سيكولوجية أو

شخصية معرفة جيداً. أما "تمط" فتعنى نموذجاً أولياً أو نمطياً، شخصية بملامح نوعية أو عامة محددة بشكل جيد. يستخدم "دور" كمرادف لـ "مثل دور"، ويشير إلى الوظيفة أو المهمة التي تقوم بها شخصية أو ممثل فى عمل مسرحى. التعبير "ضياح الأدوار" أو "الخروج من الدور"، جيد من أجل وصف أداء سيئ، يعنى أنه لم يؤدِ وظيفته على نحو جيد (الإشارة، القول، التحرك، إلخ)، بسبب الإفراط فى العاطفة، بالتمثيل المبالغ، أو بسبب نقص التركيز.

اليوم، لا يجدى أى من هذه المفاهيم فى تعريف الشخصية المسرحية على نحو جيد. سيتحتم علينا استعادة المعنى الاشتقاقي للشخص، الأكثر قرباً مما نفهمه هنا من شخصية مسرحية، والمختلف عن الشخصية السردية. شخص فى اليونانية يعنى قناع، ما كان يستخدم لتغطية وجه الممثل وتحويله إلى شخصية. لم يكن الممثل بدون قناع شخصية. لم يكن القناع يخفى وجه الممثل فقط، بل يعظمه ويمنحه هيئة الإنسان الخارق. إلى جوار وسائل أخرى (كوثرن، كتفية، إطالة للأذرع، بذات كبيرة) كل ما كان يحول الممثل إلى هيئة كبيرة، هائلة، وأيضاً كان القناع يستخدم بالتأكيد لإبراز وتوسيع صدى الصوت. نحن هنا شديدي البعد عن أية صورة واقعية، سيكولوجية أو حميمية القرب من الشخصية.

بالإضافة إلى ذلك، خرجت الشخصية من skene، مفهوم يلمح إلى نوع من الكوخ المظلم. تأتي الشخصية، بكيفية ما، من مكان مظلم، ربما من مملكة الموتى، لذلك كان يتحتم إخفاء وجهها، بقناع، لأنه لا أحد يمكن أن يرى وجه الموتى أو الآلهة بدون أن يتسبب هذا فى موته. كانت الشخصية مثل شبح: ظهور ومظهر. كان الممثل وسيطاً، وسيطاً بين ما وراء الغير مرئى والعالم المرئى لخشبة المسرح،

المكان حيث يتم خلق الرؤية (مكان الرؤية). ما أنتجه المسرح كان رؤى عن عالم آخر. باطن الشخصية (جسدها الأثيرى) وعليه، ما هو خفى، ما لا يمكن رؤيته بطريقة مباشرة. كانت الشخصية قناعاً، حلة، مظهراً، هيئة، صوتاً. كانت الكلمة، الصوت والحركة (الإشارة، الرقص) مانيفيستو للنفس، للروح المستترة خلف القناع.

لذلك يشير المفهوم الأصلي للشخصية، عن الخارجية، الشكل، المظهر. الأمر كما لو كان المسرح يقول لنا: الخارجية هي مكون الذات، وليست إضافة. لا تعرف وتظهر الخارجية، الشكل، الواقع أمام أعيننا فقط: تحدد إمكانياته للفعل، التحول والتفاعل. الإنسان هو ما يظهر أمام الآخرين. خارجيتنا هي الدليل على وجودنا، ما يمنحنا كينونة، ما يمكن التفاعل مع العالم ومع الآخرين. كل وعى بالكينونة يولد من الوعى بحقيقتنا الجسدية كخارجية، مثل شئ يمكن أن يرى، يلمس، يحس ويثبت بالآخرين. بدون الآخرين لن نستطيع إضفاء مصداقية على ذاتنا، لن نستطيع أن نكون. الآخرين يجعلوننا. ندعم كينونتنا لنكون أمام الآخرين والآخرين يدعمون كينونتنا ليكونوا بدورهم أمامنا تقدم لنا الباطنية دائماً على أنها مشكلة، لأنها ليست ظاهرة أمام الآخرين. تستجوب العلاقة مع الآخرين باطنيتنا كخلاصة، كحقيقة محددة أو ثابتة. لا يراها الآخرون، فقط يستطيعون استنتاجها، افتراضها. البينية الذاتية افتراض ضرورى حتى تمنحنا الاستمرارية وتجعل الاتصال ممكناً، لكن استمراريته الوحيدة الواقعية هي مظهر، خارجية.

الباطنية هي اللفز، ما يستعصى علينا، ما لا يمكننا تحديده، ولا التحكم فيه ولا فهمه. إنها الأحجية، لذلك تستحوذ علينا. تمضى بنا الحياة مفسرين باطن

الآخر، الآخرين، ولا نتعلم فك شفرته بالكامل أبدا. سيروق لنا التواجد فى باطن الآخرين حتى نتأكد مما يفكرون فيه ويشعرون به. الآخر هو اللغز، الغير مفهوم، الغير مرئى. لذلك فإنه تهديد بقوة. إذا لم نتمكن من اختراق باطن الآخر، فلن نستطيع أبدا معرفة نواياه الحقيقية. لذلك، تكشف لنا الشخصية عن الشخصية الحقيقية للآخر: نوع من الشبحية الحقيقية، التى لا نستطيع أن نرى منها أكثر من مظهر.

الشخصية هى، قبل أى شئ، مظهر. مظهر زائل. تحقق هويتها؟ ونحققها نحن- من مظهرها. للمظهر معنى، تعلمنا تأويله بالتوافق مع نماذج ثقافتنا: العمر، النوع، الجنس، الحالة، المهنة، الأيديولوجية، الحالة المزاجية. . .

يمكننا التحدث عن تأثير القناع: الذى يجعلنا نشك فى هوية ونوايا المقنع. يضيف القناع خوفا ويخلق ترقبا: لا نعرف جيدا ماذا سيفعل الممثل المختفى وراء القناع أو التكر، لا يمكننا قراءة وجهه، يمكنه استغلال الموقف وعمل شئ ممنوع، أو حتى التصرف خارج السيطرة ومهاجمتنا. نشك فيما إذا كان تحوله متخيلا أم حقيقيا. فى بداياته، كان الممثل يندمج، يتوقف عن كونه هو ويمثل كأنه ممسوس. من قبل آلة، من قبل غريزة أو قوى خارقة للطبيعة أو فائقة للبشر. لذلك كان بإمكانه أن يوحى بالرعب أو الشفقة.

الشخصية هى قناع الممثل. يتذكر القناع، يستدعى أو "يمنح الحياة" و"الوجود" إلى الموت. يتواجد الموت من خلال الجمود واللامبالاة للوجه-القناع. لا يرسل إشارات من الباطن، لكنه لا يزال هناك. يفقد القناع الشخصية، يفقد المادية

للجسد، يحول الذات إلى شئ أثيرى : يمسرح الذات، يجعلها تصبح دقيقة. ليصف أو ليجعل شخصية مرئية لذلك، يحتاج إلى تعريف حركة، نظرة، إشارة، وضعية، حلة، صوت، بعض الكلمات. . . فبدون ذلك، لا توجد شخصية. فى هذا يختلف عن الشخصية الروائية أو السردية: فى القصة تولد الشخصية وتموت فى ضمير الراوى، الذى يستطيع التدخل فى باطنها والرجوع إلى أية فترة أو لحظة فى حياتها، بدون أى تحديد ولا مانع. يمكن أن يكون باطن شخصية سردية محكى، موصوف، مختلق، متخيل، أما بالنسبة لباطن شخصية مسرحية فيمكن فقط أن يظهر، يمثل، يصبح خارجيا، مرئيا. لا يوجد إذا لم يصبح ماديا من خلال الحدث وجسد الممثل. (١٠)

ليست شخصية ما كينونة سيكولوجية أو آدمية مسبقة أبدا. فهي لا توجد قبل أن تظهر على المسرح. إنها ما تفعله وتقوله، وليس ما تفكر أو تحس به. ما تفكر وتحس به بالنسبة للمسرح موجود فقط بالقياس بأنه يظهر ويرى. تكون الشخصيات تبعا للحدث وليس العكس، قال أرسطو هذا. ليست أولا وبعد ذلك تتصرف، بل إنها موجودة لأنها تمثل، وهى ما تمثله، هى ما تفعله: "تتناسق الشخصية مع الفعل تماما بحيث تفقد قضية أسبقية إحداها على الآخر كل صلة" (Bentley 1982 : 43) وعليه لا تتفصل الشخصية أيضا، بل ترتبط بالنسيج بطريقة معقدة: "النسيج هو السيطرة لما يفعله أو لما يحدث. الشخصية هى السيطرة لمن يفعله ولمن يحدث له. هل يستطيع النصفان لعملية واحدة أن يتافسا معلنين السيادة؟" (Bentley 1982 : 140) نحن فى المسرح، ولسنا فى الرواية. فى المسرح لا يمكن أن تكون الشخصيات هدفاً لوعى فاعل آخر. إنها



ذوات فعالة مزودة بالكلمة والحياة الخاصة. إنها مسئولة بشكل مطلق عن أفعالها. لذلك تستطيع العيش أو أن تكون متورطة بشكل حقيقى فى صراع.

كل شخصية حاملة لصراع، خاص أو جماعى، أو غارقة فى صراع شخصية أخرى. إذا أتت إلى المسرح فلتعلننا بصراع، مشكلة، طريقة معاناة، كفاح، انتصار أو انهزام أمام صعوبة، عائق، هجوم، عدو. يمكن أن يكون الصراع اجتماعى، جماعياً أو فردياً، مع ذاتها أو مع الآخرين، ذا طبيعة إنسانية أو خارقة، غريزية أو كونية. الصراع يعنى توتراً، تضاداً، قوى فى تعارض. تستطيع الشخصية حله أو لا، جعلنا نضحك أو نعانى بصراعها، نتوهم أو نحزن، نحتذى بنموذج أو نتسلى من الخطأ. أفضل مثال على ما نقوله هو الشخصية التراجيدية.

تجسد الشخصية التراجيدية صراع الإنسان أمام المجتمع أو قوى الطبيعة(الآلهة). صراع يسحب كل كينونته، حيث تتلاعب فيه الحياة. ترتفع التراجيديا، تعظم ذلك الكائن عند مواجهته مع قدره. ليس صراعها ذاتياً، سيكولوجياً، بل يشير إلى مبدأ، قوة، حاجة عامة لكل الكائنات الإنسانية التى تظهر فيه، واضحة، مقنعة، ومنسوخة.

ولقد طرح المسرح المعاصر للمناقشة شخصية المسرح البورجوازي، الواقعية، المعرفة اجتماعياً والمتحققة، صورة لفرد اجتماعى، بكيونة سيكولوجية مغلقة. ولقد أعلن وعى الإنسان المعاصر التناقض، ما هو غير معقول للسلوك، فقدان الوحدة، اضطرابات الوعى وتجزئة الذات، المقسمة بشكل دائم، والمدفوعة من قبل قوى عديدة متناقضة. لذلك يكثر اليوم تقديم الشخصية المرضية على المسرح.

يوجد العديد من أنواع الشخصيات، بقدر الصراعات الممكنة. الصراع هو ما يقرب المسرح من الحياة. لابد وأن تكون صراعات الأعمال الدرامية قريبة، تؤثر وتهم بطريقة مباشرة المتفرجين. الصراعات البعيدة، الاعتبارية، الاستقصائية، المجردات الزائدة أو الخاصة بشكل مفرط، معززة أو محلاة، مطهرة. . . تلك الصراعات لا تهم المسرح. لابد وأن يقدم المسرح صراعات حقيقية، ممكنة ومحتملة. لا يعنى هذا، بالطبع، انه لابد وأن تكون الوضعيات، ولا الشخصيات، ولا علم الجمال أو الأشكال "واقعية".

الصراع فى المسرح هو أكثر ما يشبه الحياة. ليس الحبكة، ولا الأحداث، ولا طريقة حلها، ولا المواقف والأفعال المادية. إنها المشكلات الإنسانية العامة هى ما يهم المسرح، التى تتكرر فى مواقف متنوعة وبين أشخاص ومجموعات مختلفة، لأن المسرح لا يوجه اليوم إلى طبقة اجتماعية محددة، بل إلى جمهور عام، شئ هكذا مثل "طبقة متوسطة عالمية"، كما ذكرنا، موحدة فى قيمها، قلقها، مخاوفها، همومها وتطلعاتها، أكثر من أى وقت مضى. ليس هذا الموقف بجديد. فى عصرنا الذهبى كان المتفرجون الذين يحضرون جميعا معا إلى ساحات الكوميديا مختلفين قليلا إما بخصوص أيديولوجيتهم، طريقة تفكيرهم وتفسيرهم للعالم والواقع، بالرغم من أن الاختلافات الاجتماعية كانت شديدة الواضوح. وكانت رغباتهم، أوهامهم، أسلوبهم فى الحلم وتخيل العالم، المتعة، السعادة والشقاء، شديدة التشابه. لذلك كانت الصراعات التى طرحتها الكوميديا تهم الجميع.

ولقد مثلت الشخصية، تبعا للصراع الذى تجسده أو تفرق فيه(كبطل، مساعد أو معارض)، بطريقة أو بأخرى وفى ذلك التمثيل تعرف وتميز. يتكون عمل الممثل من منح تماسك لذلك الأداء.

تؤسس بين الممثل والشخصية نماذج مختلفة من العلاقات. لذلك، لا يوجد شكل واحد، لوصف، تجسيد أو تأويل الشخصية. وتبعا للصراع والطريقة التى يبنيه بها كل عمل ويرغب فى نقله إلى المتفرج، ستكون العلاقة بين الممثل والشخصية مختلفة. يوجد بين الشخصية والممثل نقطة تطابق. عند وجود التسجيل التأويلى المناسب، ينقر شئ (Clicكليك)، يشبك شئ بين الممثل والشخصية. علينا اليوم، أن ننتبه إلى الأنواع التأويلية، أكثر من الأنواع الدرامية. لشكل التأويل صلة بالشكل الذى يعرف به ويقدم العمل المسرحى الصراعات. ولن تكون العلاقة بين الممثل والشخصية هى نفسها إذا كان تسجيل العمل الذى تبنى عليه الشخصية هو المسرحية الهزلية، الدراما، الإسبريننتو، الكوميديا أو المحاكاة الساخرة، التى تقدم أساليب مختلفة لظهور الصراعات على المسرح. فى المسرحية الهزلية يقصى الممثل و"يضحك" من الشخصية، لا يطلب منه أن "يتطابق" معها. هكذا هو كيف تسلى المسرحية الهزلية، تضحك وتنتقد. فى المحاكاة الساخرة "يقلد" المسرح ما يسخر منه أو الشخص الساخر، يتطلب هذا السجل "تطابق" أكبر مع الشخصية لأنه لابد وان يعطى الانطباع بأن الشخصية "لا تعلم" سخريتها الخاصة. هكذا هو كيف تمتع المحاكاة الساخرة، تضحك وتنعكس على سخريتها الخاصة. فى الأسبريننتو، يؤدى الممثل المسرحية الهزلية والمحاكاة الساخرة، لكن بخاصة، يفقد الشخصية، يتحول إلى دمية، كركوز، شبح،

شكل، إشارة، مبالغة بصرية، شديدة القرب من القبح بقدر قربها نفسه من الجمال، كائن مدفوع من قبل قوى غريزية، جنسية، بيولوجية واجتماعية تسحبه، ضد ما يعارضه هو وعواطفه ومخاوفه، ألمه وكرامته، بدون أى قلق أخلاقي، أبعد من الخير والشر.

الإسبريننتو، أكثر من نوع فرعى درامى، هو قالب تأويلى مخصص ليكشف لنا الوجه القبيح، المقرز، الغامض والغير مفهوم للإنسان، الكائن المهووس بالجمال والموت، الذى يجد ملجأ فقط ، فى الفن. يقرض الممثل كل طاقته وجسده إلى تلك الشخصية الإسبريننتية، يمنحها كل خارجيته، يبنها مثل تعبيرية شكلية، تصويرية، إيقاعية، لكنه لا يحتاج أن يضيف إليها أية باطنية، ولا سيكولوجية ولا ذهنية. الإسبريننتو، كتسجيل تأويلى، يمكن أن يحدث ضحكة، لكنه لا يبحث عن إثارة الضحك، يمكن أن يحاكي بسخرية، لكنه لا يبحث عن التقليد، يبالغ، لكنه لا يبحث عن المبالغة فى حد ذاتها، ولا لإثارة الضحك ولا للنقد، بل من أجل "أن يبالغ" فى الحقيقة وهكذا يكشف لنا أحد أوجهها. يخلق أجواء، أكثر من بيئات، يبنى جمالاً بالقبح، لا يبقى فقط مع الأسمال، القذارة، الشقاء، كما لو كان الأمر يتعلق بدراما خاصة بالعادات أو طبيعية. يبحث الإسبريننتو عن الجمال والدهشة، الرعب والشفقة، الكمال الشكلى لما هو مشوه ولما هو حسن، بتناقض دائما. لذلك يخلق شخصيات مثل الأبطال القدامى والمهرجين، كائنات خرافية ودمى، سحرة وممسوسين، أرسقراطيين ومن العامة، جميعهم مرثيين من الخارج ومن أعلى، كما كانت تظهر شخصيات التراجيديات اليونانية، من أعلى الدرج منحوتة فى الصخور أو الأرض. شخصيات مسرحية حقا.

فى الكوميديا والدراما الواقعية، لابد وأن يكون التسجيل التأوىلى آخر، لا يمكن أن تكون العلاقة بين الممثل والشخصية نفسها كما فى الإسبريمنتو، المسرحية الهزلية أو المحاكاة الساخرة. يوجد هنا، بين ممثل وشخصية، أكثر من تطابق، ذاتية، ما تحتاجه الكوميديا هو ممثلين "يقدمون" الشخصية، يظهرونها بأكثر الأساليب طبيعية، أى، بدون الحاجة إلى فعل أكثر من تعديلات صغيرة بين طريقة كينونته، تحدثه، تحركه وإيماءته، والخاصة بالشخصية. أن يتداخل الممثل والشخصية بدون جهد زائد. يظهر هذا أكثر فى السينما التى، بسبب طبيعتها الخاصة، أكثر واقعية من المسرح.

ما أسميناه نقطة تطابق أو ترابط بين ممثل وشخصية هو بؤرة انتباه وجذب لقوى، بالنسبة للممثل بقدر المتفرج نفسه. لابد وان يعرف الممثل أين وكيف يجب أن يتوقف عن "أن يتشبع" بالشخصية، يتطابق أو يبتعد، يمنحها خارجية أو أخرى، إيماءة أو أخرى، موقف أو آخر، قناع أو آخر، وكل ذلك تبعاً للتسجيل التأوىلى الذى يتطلبه موضوع وصراع العمل المسرحى.

المسرح هو "مدرسة الحياة" لأنه يظهر صراعات إنسانية. وحتى تثير هذه الصراعات اهتمام الجمهور، لابد وان تمتلك صفة معينة أو إسقاط عالمى. إذا كانت مفرطة المحلية أو الخصوصية، لن تجدى فى أن تكون ممثلة. ولا إذا كانت مفرطة التجريد أيضاً. يحيد المسرح صراعات فردية مادية تجسد أو تعرض صراعات إنسانية عالمية.



المسرح أيضا مدرسة الحياة لأنه يستطيع إيذاء الصراعات الإنسانية أن يتبنى كل أنواع المواقف: الضحك، النقد، التأثير، المحاكاة الساخرة، الانعكاس، الإعجاب، التقليد، التعظيم، التحليل، الشفقة، إلخ. أى صراع، مهما كانت طبيعته، يمكن أن يرى، يعرض ويقدم من خلال مناظير أو أساليب شديدة التنوع. كل شئ يمكن أن يكشف لنا وجهه المستتر: خلف الجدية، ما هو كوميدي، وراء العابث، ما هو جاد، فى المسرحية الهزلية، الدراما، أسفل الإسبرينتو، التراجيديا، من النحيب إلى الضحك، ومن الضحك إلى التجاوز. . . كما فى الحياة، كل شئ ومن كل شئ يمكن أن يحدث على المسرح، ولذلك ينجز المسرح وظيفة اجتماعية تنفيسية، علاجية وتعليمية شديدة الوضوح.

من المعتاد التمييز اعتبارا من فورستر، بين شخصيات مسطحة، متوقعة لا تتطور على مدى العمل، وبين شخصيات مدورة، غير متوقعة أو متطورة. تشكل الشخصيات المسطحة فى المسرح أنماطاً مسرحية وأنماطاً اجتماعية. مثل شخصيات الكوميديا الإيطالية، الميزة بقوة كشخصيات، وهو ما يجبر على عمل أكبر من التمييز فى فن تأويلها. تولد الكوميديا الإيطالية من الشخصية- النمط- القناع، الذى يجسد ملمحاً اجتماعياً : (Arlecchino مخرج) (القدرة على البقاء)، (Brighella الدهاء)، (Pulcinella)، (Pantalone الأب أو الزوج المخدوع)، (Dottore طبيب) (عالماً مرتبكاً) (Capitano قبطان) (حبيباً عسكرياً)، (Colombina الكولومبية) (خادمة-رفيقة للمخرج)، (Florindo و) (Isabella عشاق). أمام هذه الشخصيات البسيطة نسبياً، تقدم الشخصيات المستديرة تعقيداً أكبر واهتماماً درامياً. يقول Stanislavski إن الشخصيات، كما فى الرسم، لا تقال لوناً واحداً. تتحول الشخصيات، مهما كان نوعها (نبلاء وخدام لكوميديا العصر

الذهبي، بورجوازيين الكوميديا الواقعية، أبطالاً رومانطيين، شخصيات شعبية، غريبة الهيئة، إلخ)، إلى نماذج للكينونة ونماذج للتمثيل أو للسلوك. نماذج اجتماعية، حيث إن للصراعات في المسرح دائما علاقة بالقواعد والقيم الاجتماعية. أحيانا، أيضا، يعبر الصراع عن تناقض بين دورين اجتماعيين داخل الشخصية الواحدة نفسها. التنوع في الشخصيات المسرحية كبير مثلما في أشخاص الحياة الواقعية. فضول شاسع يحملنا إلى مراقبتها وتقييمها حتى نتعلم منها، بشكل مفوض أو بضرب نماذج، لأساليب العيش والتصرف التي نتطابق معها<sup>(١١)</sup>.

## ٧- المكان والزمان

المكان والزمان درجتان أساسيتان في العمل المسرحي. لا نستطيع إدراك أي شئ بعيدا عنهما، إنهما مكونان للعالم الحقيقي الذي نعرفه ولطريقتنا في تصويره وإدراكه. وأيضا لقدرتنا الخيالية، لسبب نفسه يشكل المكان والزمان مخططاً معرفياً عاماً وفطرياً، أولاً يحدد مسبقاً إدراكنا وتأويلنا للحقيقة. المكان والزمان مفهومان غير منفصلين، رغم أننا نستطيع تحليل كل واحد على حدة.

المكان المسرحي هو المكان المخصص للعرض، ويمكن أن يكون مؤسسيا أو لا. المكان المسرحي المؤسسي هو مبنى أو مكان مخصص على وجه الخصوص لعرض أعمال مسرحية. إنه مكان عام موجود بشكل سابق للعرض، مقسم إلى أماكن داخلية ذات وظائف محددة: القاعة والمنظر، وأيضا المدخل، الدهليز وغرفة الملابس، بمعنى، أماكن عابرة، بالنسبة للجمهور والممثلين، تسهل المرور من المكان

الاجتماعى الغير متمايز(الشارع) إلى مكان العرض. مثلا، يسمح المرور بشباك التذاكر للمواطن بالتحول إلى متفرج، بحقوقه وواجباته. تساعد غرفة الملابس أيضا الممثل على التحول إلى الشخصية. يحدد المكان المسرحى المؤسسى بطريقة ثابتة ومرئية الفصل بين الشارع والمنظر، أو بين مكان مسرحى ومكان غير مسرحى. بقدر ما يكتسب المسرح من مؤسسية وأهمية كبيرة فى مجتمع ما، يكون للمكان المخصص للعرض، ابعاد أكبر وأكثر قدسية. مثل المعابد، تتحول المسارح إلى رموز للسلطة والتعبير عن النظام الاجتماعى: حيث يتحد المجتمع للظهور ولإضفاء طابع طقسى على روابط انتمائهم.

حتى يكون هناك مسرح، بالرغم من ذلك، ليس من الضرورى أن يوجد مكان مسرحى مسبقا، مؤسسيا. فأى مكان اجتماعى أو مادى يمكن أن يتحول إلى مكان مسرحى: يكفى أن يقرر الممثلون والمتفرجون أنه كذلك.

أكثر المظاهر أهمية فى المكان المسرحى هو التقسيم إلى مكانين داخليين مختلفين ومتقابلين بالضرورة: الصالة وخشبة المسرح. لا يوجد شكل واحد جيوميترى أو معمارى لبناء وربط هذين المكانين. يمكن أن تتخذ الصالة شكلاً مستطيلاً أو بيضاوياً بسيطاً - الأكثر شيوعاً - مواجهها لخشبة المسرح، وأيضاً شبه دائرى أو دائرى، محيطة بخشبة المسرح. كذلك يمكن أن تتغير أشكال الفصل بين خشبة المسرح والصالة، من خلال "العمق الشديد" (الحفرة)، الغير مرئى، حد مادى غير مختلف. لكنها تتخذ الشكل الذى تتخذه، الصالة وخشبة المسرح مكانين لا يمكن أن يختلطا أو يلغيا بالتبادل، يمكن أن يبدلا وظائفهما فى لحظة معطاه فى العرض، لكنهما سيتميزا دائما على أنهما مكانان "متقابلان" ومختلفان.

خشبة المسرح هى مكان التمثيل والعرض، الصالة هى مكان الرؤية والتأمل. يمكن أن تكون خشبة المسرح متعددة، وتكون الصالة مقسمة بدورها، لكن فى كل لحظة فى العرض لابد وأن ترى وتعكس خشبة المسرح والصالة : فكل منهما يحتاج إلى الآخر.

إذا فهمنا خشبة المسرح على أنها المكان المادى أو المعمارى المخصص للعرض، فالمكان المسرحى هو المكان الذى يبنى على خشبة المسرح ليستخدم لعرض محدد.

المكان المسرحى بناء صناعى ينجز فوق أساس المكان المادى (المعمارى، الثلاثى الأبعاد وبيعض المقاييس المحددة) وتبعاً للعرض. لابد من إنجاز وظيفتين أساسيتين: أن يكون المكان المادى للتمثيل (الحركة المسرحية للممثلين) والمكان الحقيقى للتفسير أو العرض. المكان الخالى، على سبيل المثال، هو المكان حيث يستطيع الممثلون التحرك بدون عوائق مادية، مكاناً سيسهل التمثيل. سيبنى فوق ذلك المكان الخالى، من خلال وسائل متنوعة. مكان العرض الخيالى. يمكن استخدام الضوء، الصوت، الموسيقى، الإيماءات، عرض الصور، إلخ. لخلق المكان المتخيل الذى يشغل الحدث الدرامى فيه مكاناً، بأسلوب محاكى بقليل أو كثير، رمزى أو مجرد. لكن الأكثر اعتيادية هو أن يتحول المكان المسرحى إلى مكان للخيال بواسطة وسائل محاكية. يقدم المكان المسرحى المحاكى المكان الخيالى للقصة الخيالية، المرئى والحقيقى على خشبة المسرح. من المعتاد أن يكون مكان الخيال، بدوره، محاكى لمكان آخر خارج الخيال، مكاناً اجتماعياً حقيقياً. يمكن

أن يتغير شكل تقديم مكان محاكى منذ الواقعية حتى التقليدية أو التجريدية. مكان ما ليس محاكى، على النقيض، هو مكان مختلق، ليس صورة ولا استبدالاً لأى مكان فى العالم الحقيقى. المكان المسرحى، محاكى أو غير محاكى، هو دائماً مكان متخيل، مكان يدعم، يقدم، يحقق، يجعل مكان الخيال أو العرض مرئياً أو يمكن تخيله.

المشكلة الأولى التى يطرحها عمل مسرحى هى بناء مكانه، مكان خاص، أصلى، <sup>(١٢)</sup> بقدر ما يكون محاكياً، سيتحتم عليه دائماً التحول والبناء كمكان فريد. مكان العمل هو مكان خيالى عليه أن يكون حقيقياً فوق المكان المادى أو المعمارى لخشبة المسرح. يتطلب هذا ترتيباً مادياً وبعض التحديدات لمكان الخيال، حيث إنه لابد وأن يحصى بوسيلة ما حتى يكون (وبطريقة مؤثرة) حقيقياً ومحدداً.

كل مكان مسرحى هو مكان محدد. على ذلك النحو، يقيم إمكانيات ويفرض حدوداً. إمكانيات وحدوداً للتمثيل، للعرض وللخيال. المكان المسرحى هو مكان صناعى مبنى، فى المقام الأول، تبعاً للعلاقات التى تقام بين الشخصيات.

كل علاقة اجتماعية هى علاقة مكانية. العلاقة المكانية هى شرط ونتيجة لحقيقتنا الفيزيائية، البدنية والثلاثية الأبعاد. كأجساد، نشغل مكاناً. من بين شخصين أو أكثر يوجد دائماً مكان محدد بالمسافة بين أجسادهم. يشترط هذا الفعل العلاقة أو البينية.



يعرف كل جسد ويشغل مكاناً خاصاً : المكان المادى لجسده، وأيضا مساحة دائرية حوله، حتى يمكن أن تصل أطرافنا، الذى يحتوى ذلك الحد الأدنى من الهواء الذى نحتاجه لنعيش. إنه، لذلك، مكان حيوى على الحد الأدنى، فردى ومتحرك : يتغير بحركاتنا، يجرى بناؤه من حولنا فى كل لحظة، و"سنحمله" باستمرار معنا. هذا المكان الأدنى الحيوى اجتماعى بالقياس بأننا نعيش محاطين بالآخرين ونحتاج "ملائمته" بالمكان المشترك، العام والاجتماعى، التابع إلى الجميع. على أن أشغله. إذا لم أشغله، فمن الممكن أن يشغله آخر. إنه مكان للدفاع، بالقياس بأنه ضرورى من أجل بقائى. يعيش اللاوعى خارج المكان كتجربة للموت : إذا لم يكن لدينا مكان "فسنخنتق".

تدرس المكانية proxemica المسافات الاجتماعية، تشفيرها ومعناها، رتب العلاقات والقواعد التى تفرضها وتعرفها المسافة، هكذا مثل المعنى لانتهاكها. تخضع القواعد المكانية وتنظم العلاقات الإنسانية والاجتماعية.

يصاغ كل مكان اجتماعى لإرسال إشارات حول السلوك المقبول ونوع العلاقات الممكنة فى ذلك المكان. يكون المكان اجتماعيا بالقياس بأنه ينقل معلومة مسبقة ويعرف مفاهيم العلاقات الممكنة والمقبولة التى يمكن أن تتجزأ داخله. يشترط الاتصال. يسمح ببعض الأفعال ويمنع أخرى.

يشترط المكان الفعل. لا يمكن أن يتقاضى السلوك والتصرف عن الحتميات المكانية. السلوك الإنسانى اجتماعى وبيئى، لا بد وأن يتكيف مع المكان الذى يتحقق فيه.

كل مكان هو، بالإضافة إلى ذلك، مكان محفز يولد محفزات فيزيائية أو سيكوفيزيائية، مستحسنة أو غير مستحسنة، محفزة أو مؤذية.

من كل ما قلناه، لا يجب اعتبار المكان المسرحي مجرد مظهر للفعل أو العلاقة يخلق الإمكانيات والحدود للفعل ويشترط العلاقات. مكان وفاعل (مكان مسرحي وممثل) يتفاعلا باستمرار. يبحث الفرد دائما عن التطابق بينه وبين المكان. لذلك يمكن أن يكون المكان مصدرا للضغط. يسميه علماء النفس "ضغطاً بيئياً". توصف المجتمعات المدنية المعاصرة بكونها مصدراً دائماً للضغط البيئي، بعدم الراحة التي تتجها، بالإفراط في التحفيز، التهديد والمخاطر، بالتقليل من المكان الحيوي الفردي.

لكل مكان بالإضافة إلى ذلك بعد تأثيري وجمالي يولد ويرتبط بذكرات، استدعاءات وعواطف. يحدد المكان ويعيد إحياء تجارب، يساعدنا على التعرف عليها، تذكرها واستحضارها. كل مكان هو محفز عاطفي مشروط، مرتبط بالتجارب الإيجابية أو السلبية التي عشناها فيه (بالمماثلة، بالتجاور). من الصعب جدا أن يكون مكان ما محايدا ذاتيا وعاطفيا.

كل مكان هو أيضا مكان رمزي. بناء مكان هو بناء عالم. عالمنا هو مكاننا. مكان فوضوي هو عالم فوضوي. مكان خارجي منظم ومميز، يبنى مكان داخليا منظما ومميزاً.

يمكن بناء المكان المسرحي بمسطحات، أحجام، أثاث وموجودات، وأيضا بالضوء، اللون، الصورة، الكلمة، الإيماءة، الحركة، الصوت، الموسيقى. بفضل هذه

الوسائل، يكون المكان المسرحى مكاناً مركزاً، مكثفاً دائماً.

الحياة فى المسرح أكثر تسلية وحدة لأنها أكثر تركيزاً. يخلق فعل اختزال المكان وضغط الزمن مركزاً. ( . . . )

يتكون الفهم من إلغاء كل ما لا يكون ضرورياً بصرامة وتعزيز ما يتبقى ( Brook 1994 : 18 ? 19 ).

لكل ما قيل، فالمكان المسرحى متعدد الأبعاد ومتعدد الوظائف. (١٢) حتى يبنى لابد وأن ننتبه إلى كل أبعاده وتأثيراته. لابد وأن يكون، لذلك:

- عملياً، مسهلاً لأداء الممثلين.

- نافعاً، مسهلاً للأفعال والعلاقات بين الشخصيات.

- مدركاً، مسهلاً للتلقى من جانب المتفرج.

- تمثلياً، يتفق مع مكان الخيال أو المكان المعروض.

- ذا مغزى، يوحد مجموعة من العلامات بمعنى ومدلول متماسك.

- متطابقاً جمالياً وشكلياً، مرتبط مع موضوع العمل.

- تحفيزياً، قادراً على إنتاج محفزات حواسية متعددة مستحسنة. ينتج المكان

المسرحى تأثيرات عضوية، مرتبطة بالمتفرج فيزيقياً:

الهندسة المعمارية قادرة على استدعاء حالات من التحفيز، تأثيرات وعواطف تتخطى من خلال الأشكال المدركة الحس الحركى للمشاهد(يتمثل المعنى الحركى تماما فى الحركات التجاوبية للاعب البولينج) ( . . . ) مثل لعبة البولينج، لكن بتنوع كبير وغامض، تكون الأشكال المعمارية قادرة على إيقاظ وتنظيم قدراتنا العصبية- العضلية والتصرف بشأنها مع إيقاعات من التوتر والاسترخاء. تتفق الدعوة إلى نظامنا الحركى مع مثالية تصرفات الجسد، التى هى، كما أثبتت، ظاهرة ثانوية سيكولوجية. ( . . . )

تعكس العمارة، الحالات العضوية، وتجعلها مثالية (Kaplan 1973 : 10 : 32). يرتبط المكان مع الجسد، إنها كناية عن الجسد، الذى تقيم معه علاقات حادة، من الإسقاط، التطابق، التضاد، الصراع. يقيم المكان، مثل الجسد، مجالات للطاقة، توترات تتصارع ضد الجاذبية، خالقة مركزها الخاص من الانجذاب وقوة الجاذبية. يحدد المكان إيقاعات بيولوجية ويفكك ارتكاسات دافعة ولا شعورية. حتى يعيش المتفرج المسرحى العرض، لابد وأن "يدخل" فى المكان المسرحى والخاص بالخيال: ليس مجرد مشاهد خارجى. يصدر جسده رد فعل كما لو كان داخل خشبة المسرح. هذا أحد شروط المتعة المسرحية. اختيار مكان أو آخر، لذلك، ليس شأنًا وظيفياً ببساطة. تصنيفات المكان المسرحى وعلاقته بالصالة، للسبب نفسه، لها نفع كوسيلة لاكتشاف العلاقة التى تنشأ بين العرض والجمهور، بين العمل والاستمتاع به، التأويل والتجربة العاطفية. هكذا، نستطيع التحدث عن مكان خالى، مكان أسلوبى ومكان محدد أو فريد، لمكان حاضر، متجاور وغائب، مكان مرئى ومكان غير مرئى، مكان حقيقى ومكان مستحضر،

متخيل أو حلمي، مكان قريب أو مكان بعيد، مكان مخلوق من قبل الكلمة أو مكان مادي، إلخ. (أنظر .Gutierrez Carbajo 2001: 190 ? 192 يعرف كل عمل أماكنه والعلاقة التي يحافظ عليها بين بعضها البعض. يمكن أن يصبح المكان العنصر الأكثر أهمية لقصة ما، الذي يحدد سلوك الشخصيات وتطور الصراع.

المكان متحد مع بعد آخر أساسي، الزمن. لا يمكننا تصور الزمن بدون المكان. كل ما ذكرناه عن المكان نستطيع تكراره على الزمن. يوجد الزمن لأن المكان موجود، وبالعكس. حتى نتخيل الزمن فنحن بحاجة إلى المكان، حتى نقيس الزمن فنحن بحاجة إلى المكان. الزمن هو حركة في المكان. لا يوجد في الكون المعروف أي مكان ثابت، بدون زمن. يمكن إدراك الزمن من خلال حركات وتحولات في المكان فقط.

كل عمل مسرحي، هو، قبل أي شئ آخر، الإبداع لمكان-زمان متخيل يصبح حقيقياً من خلال، أو في، مكان-زمن حقيقياً، الخاص بالحياة اليومية. عند قبول المكان-الزمن الحقيقي، لمكان-زمان متخيل داخله. يبقى ملفياً، مذاًبا، مختفى من عقل وانتباه الممثلين والمتفرجين بينما يستمر العرض. الأمر كما لو كان الزمن يتوقف والمكان يلغى حتى يتحول إلى زمن آخر ومكان آخر.

يمكننا إطلاق تسمية زمن ذاتي على الوعي والتجربة الشخصية للزمن، زمن متخيل على زمن العرض أو الخيال، زمن تاريخي على الفترة التي تقع فيها أحداث الخيال، وزمن موضوعي أو متسلسل زمنياً على الزمن المقاس، الذي يمضي بالنسبة للجميع بالتساوي والذي نقيسه من خلال الساعات. الزمن



المسرحى هو الارتباط والاتحاد لهذه الأزمنة الأربعة.

الدوام (الزمن الموضوعى) للأعمال والعروض المسرحية يكون خاضعا إلى اتفاقيات. فى اليونان كان الاحتفال المسرحى يستمر يوما، فى العصر الوسيط كان يمكن أن تطول مسرحية الأسرار حتى شهر، بانقطاعاتها الطبيعية، فى ساحات الكوميديا، من المساء، حتى الإظلام. يتقبل اليوم أن تستمر الأعمال، كحد أقصى، لثلاث ساعات، رغم أن الاتفاق السائد يميل فى كل مرة نحو الساعة والنصف ساعة أو ساعتين. فقد أثرت به تغيرات أسلوب الحياة وبوجه عام، تعجيل إيقاع العمل، زيادة الانشغال والقلق، الإثارة الفائقة والتعددية لمحفزات المدن الحديثة، الحاجة إلى تخصيص وقت أطول، تناقضا، إلى مهمات مرتبطة بالبقاء.

يشترط دوام عرض العمل، بنيته، لفته (امتداد الأحاديث والحوارات، على سبيل المثال)، الإيقاع العام والشكل كيفية تقديم وتطور الأحداث. و، بالطبع، التلقى. قدرة انتباه الجمهور محدودة، ذات منحني فيسيولوجى وسيكولوجى. يتحدث علماء النفس عن تأثير الأسبقية (منفعة أكبر، انتباه وذكرى لما يحدث عند بداية أى حدث أو فعل، فى هذه الحالة، عند بداية العمل) وعن تأثير الحداثة (زيادة الاهتمام، الانتباه، وذكرى لآخر ما يحدث، فى نهاية العمل). على مدى العمل، يبدو أن الانتباه يتبع دورة عامة من عشرين دقيقة، بمنحنىها المقابل، كما يحدث فى الحياة اليومية.

من الصعب جدا التفاضل عن المرجعية التاريخية فى العرض المسرحى، بناء عمل غير تاريخى حقيقة، بمعنى، بعيدا عن الزمن التاريخى. يحيل أى عنصر (هدف، كلمة، جملة، موضوع، صراع)، رغم أن العرض يمضى فى مكان خال، إلى زمن تاريخى. بالرغم من ذلك، يمكن إلغاء الزمن التاريخى بواسطة مفارقات تاريخية، إزاحات، تحويلات وألعاب بفترات ومراجع تاريخية مختلفة (صیحات، أزياء، موجودات، على سبيل المثال). لا نفهم تاريخى على أنه الوقائع وشخصيات من الماضى فقط (أو من الحاضر والمستقبل)، بل، بالأخص، مجتمعات تلك الفترات أو الأزمنة التاريخية. الماضى دائما محدد، مكان ما وزمن محدد، بمجتمعه المترابط، قيمه، شروطه المادية، علاقات الإنتاج.

بالنظر إلى طبيعة الخيال الحقيقى والحاضر الخاص بالعرض، يدمج المسمى مسرح تاريخى بطريقة سيئة فى المسرح. مسرح أثرى، بوعى تام للإشارة إلى الماضى، لإعادة بناء وقائع وشخصيات ماضية، مثلما حدث فى الماضى، يصطدم بالتجربة وطريقة الاستمتاع والتلذذ بالمسرح، الذى يحتاج وهم الحقيقة الحاضرة. هكذا أدرك جيدا سرفانتس فى مسرحيته Numancia إذا بدا أو ظهر كل شئ كماضى، فمن الصعوبة التدخل فى العقد بأنه يحدث للمرة الأولى والوحيدة أمام أعيننا. يتحول إلى مسرح سردي. لذلك نقول انه يجب على كل مسرح أن يكون، فى النهاية، معاصراً. بعيدا عن الفترة التى يوضع فيها العمل، الإخراج وطريقة حدوث وتتابع الأحداث لابد وأن تتظاهر بحدث يمضى فى حاضر مطلق. حتى يصبح حاضرا بهذه الطريقة، لابد وأن يحافظ زمن الخيال على مرجعية أو وصل مع الزمن الحقيقى والتاريخى للمتفرجين، أى، لابد وأن

يصبح معاصر. بكيفية أخرى لا يثير اهتمامنا، لا نشعر بالدخول أو التأثير كمتفرجين، مدمجين داخل العرض. عندما ينتج هذا، على النقيض، عندما يلغى الزمن الحاضر والمطلق للمنظر أو يبعد عنا وعى الزمن الموضوعى، نختبر تجربة زمن ذاتى، متعة التحرر من الزمن المتسلسل، توقف الزمن الحقيقى لآخر أكثر شدة، حتى باهتمام أكبر، انتباه وعاطفة من زمن الحياة اليومية.<sup>(١٤)</sup> يحررنا الزمن الذاتى من الزمن، يصبح، بكيفية ما، تجربة لما هو أبدى وخالد: "إذا فهم الخلود، على أنه لا زمنية، وليس دواماً زمنياً لا محدوداً، حينها يحيا من يعيش فى الحاضر أبدياً" (Wittgenstein 1989 : 6- 4311).

نذهب إلى المسرح، تحديداً لأنه يهمننا وينتج متعة التجربة لذلك الزمن الذاتى والبنى. يمكن أن نطلق على تلك التجربة هروباً، تسلية، متعة، بشرط أن ينزع من هذه المفاهيم كل الدلالات الإيحائية السلبية. أى تأثير حول الحقيقة أو ما هو واقعى يمر بهذه التجربة التنفيسية، أى، بتوقف للزمن الحقيقى حتى يستطيع عيش شئ مختلف عما نعيشه فى الحياة اليومية. لذلك يمكن أن يلعب المسرح على تحويل الحقيقة، الزمن والمكان، كما يريد، إلى قلبه وإعادة تجميعه كله، إلى جعله أكثر سرعة أو أكثر بطئاً، لإلغاء كل ما لا يساعد على ذلك التكثيف للحظة الحاضرة<sup>(١٥)</sup>.

يكتسب المكان المسرحى معنى تبعاً لمكان المسرحية فقط. بالطريقة نفسها، يتبع زمن التمثيل زمن المسرحية. كذلك فليس من المناسب أن يكون لعمل ما "وحدة المكان"، وليس من الضرورى أيضاً "وحدة الزمن". لم يدافع أرسطو أبداً، فى مواجهة تفسير ما ورد من هوراس، عن وحدة المكان لا وحدة الزمن.

عمل بوحدة المكان يعنى أن الأحداث تمضى فى مكان واحد من الخيال، ما يقدمه المكان المسرحى أو يحاكيه. لقد دمر لوبى دى بيجا هذا الاصطلاح بحمل الفعل الدرامى إلى تنوع كبير فى الأماكن، مناشدا خيال المتفرج وقدرات الممثل التأويلية لخلق حراك مكاني يتفق مع الحيوية الباروكية، معنى الزوال للتجربة والذوق بالتغيرات، التشابك والتحويلات. يعتبر المسرح المعاصر المكان المسرحى كمكان للعب والتمثيل، بالإضافة إلى مكان متخيل. لا يشدد على إبداع مكان محاكٍ أو واقعى، بل على بناء مكان موج، مستدعٍ، أسلوبى، ذاتى، جمالى، أكثر منه تاريخياً أو معبراً عن فترة، أيضاً عندما يتعلق بمكان وحيد.

يفهم من وحدة الزمن الاقتراب بين دوام العرض ودوام الأحداث والحدث العام أو القصة (الأسطورة) فى عالم الخيال بأكبر قدر ممكن. يشبه أو يقترب إلى أقصى حد من الزمن الموضوعى أو المتسلسل للإخراج مع الزمن المتخيل للعرض. لا تهم هذه الطريقة فى بناء الزمن المسرح اليوم. ولقد شيدت التعبئة الزمنية والحرية لضغط، توسيع أو إلغاء الزمن الحقيقى فى الخيال فى الكوميديا من قبل لوبى دى بيجا ومن حينها لا تزال تسير المسرح بأكمله.

تقدم وحدة المكان ووحدة الزمن أساليب شديدة الصرامة ومحدودة لبناء الخيال، تسمح بصعوبة بتقديم صراعات الإنسان المعاصر، وهو السبب فى أن أصبح المكان والزمن تقنيا وفيزياليا أكثر تحكما وتحركا من فترات ماضية. تبدو التجزئة المفرطة للزمن والمكان، بالرغم من ذلك، أكثر ملائمة للسينما من المسرح. عدم الرضا الذى يخفى السرعة، الرعونة التى تثير الإفراط فى محفزات، القلق أو فقدان الاهتمام الذى يخلق أثارة غير مرضية بطريقة دائمة،

القهر المرتبط بنقصان الطاقة، عدم التقدير للكلمة والاتصال الحاد، إلخ. المسمى أسلوب حياة حالي، كل هذا يدفع المسرح إلى أن ينقل إليه أساليب من الإدراك، التحفيز والتجربة التي تتداخل بشكل سيئ مع المتعة والتلذذ المسرحي، مع إيقاعات أخرى، أكثر حدة وبطئاً في الوقت نفسه، أكثر توافقاً مع الإيقاعات البيولوجية ومع الطبيعة : يفترض المسرح دائماً، في مواجهة الإيقاعات القهرية والهاجسية، المناسبة "للانزعاج" الحالي للثقافة، كسر معين في نظام الحياة اليومية، متضمناً أساليبها في وضع بنية الزمن والمكان. لذلك ذكرنا في موضع آخر أن المسرح هو ممارسة شاذة وعفا عليها الزمن يجبرنا على الخروج من مركز قلاقلنا ومن التدفق المستمر للأنشطة الأوتوماتيكية والمتشعبة التي تمضي بها حياتنا اليومية.

## ٨- استقبال وتأويل العمل المسرحي

لقد أظهر علم جمال التلقى الأهمية الكبرى للمتلقى في العمليات الفنية. لقد تدخل المتلقى لتشكيل جزء من العمل، وليس مجرد تكملة خارجية، حيث إن مشاركته لا غنى عنها حتى ينتج حدثاً فنياً. يعمل الكاتب حول "أفق التوقعات" للمتلقين، يقيم كل عمل علاقة بينه وبين ذلك الأفق للتوقعات (الافتراضات والمعارف الثقافية، المخططات المعرفية، القيم السائدة، إسقاطات، رغبات، إلخ).

ولقد أفسح سوء استخدام هذه النظرية المجال، بالرغم من ذلك، إلى تصريحات وتطبيقات خاطئة، مثل اعتبار المتلقى "الكاتب الحقيقي للعمل المسرحي". تضع ما تسمى بالتفكيكية المتلقى في هذا المكان، بوضع التفسير



الفردى الذاتى فى مركز الحدث الفنى. وهكذا يتحول العمل إلى مجرد حجة لانسياق لانهاى *ad infinitum* للتأويل. التلقى، بالرغم من ذلك، هو ظاهرة أكثر تعقيدا (و، عليه، أكثر إثارة من خلال وجهة النظر النظرية).

عندما نتحدث عن التلقى فى المسرح فنحن نشير إلى ثلاث عمليات متراكبة:

(١) تنشيط

(٢) اتصال

(٣) تأويل

التشيط هو التلقى المتعدد الحواس، البدنى، الفيزيائى والحسى (إدراك، اتصال، تفاعل) لمحفزات حواسية (بصرية وسمعية بخاصة، وأيضا، ومن خلالهم، لمسية، تذوقية، شمىة، تحفيزية (*propioceptivo*) هكذا مثل التفاعلات الفيزيائية، الكيمائية والعضوية التى تثيرها تلك المحفزات. المحفزات هى إسقاطات لاهتزازات وكثافات نشاطية مختلفة (فوتونات، جزيئات، موجات ألكترولومغناطيسية وصوتية، فيرومونات *feromonas*، ألخ)، وأيضا مجموعة الصور والروابط الذهنية التى تنتجها العلامات. يمكن، عند حدوث تحفيز جيد، تحريض مزمنة معينة (تزامنية، تجاوبية، تأزيرية) لأرتكاسات وإيقاعات بيولوجية؟ تنفسية، قلبية، ذهنية، إلخ- بين الممثل؟ المتفرجين وبين المتفرجين- المتفرجين.

ولقد عرض Dario Fo إلى هذه الظواهر:

لقد لاحظت أنتى أحيانا أدخل فى بعض لحظات استرخاء من وقفة، عمدا. تجعلك تلك اللحظات تتنفس، لأنه لابد وأن تتجح فى جعل الجمهور يتنفس معك. لابد وأن يستتشق الجمهور أيضا، إذا خنقته ولم تسمح له بعد التوتر الذى يعود إليه، بعد قهقهة أن يتنفس، لا تتوقف عن مهاجمته، فسينتهى الأمر باستفاده، وهكذا يفقد أيضا المشاركة الصحيحة والتسلية ( ١٩٩٨ : ٢٠٣ ).

النظرة فى المسرح هى نظرة "حسية متزامنة" أو حسية متعددة: تتوقف عن "التلوث" بكل الحواس، باللمس بخاصة. لا ينظر المتفرج بطريقة سلبية، بل يندمج مع ما يراه، بخاصة جسد الممثل، ويعيش داخليا الحركات البدنية والتحويلات المشهدية: يحاكيها فى جسده. لابد وأن نتحدث عن الحركية quinesica الحركات الداخلية للمتفرج (لغة الجسد)، عن المكانية الداخلية وعن حاسة اللمس والإيمائية الداخلية، ليس فقط الخيالية، بل العضوية، بالقياس بأنها تفعل حركات ميكرونية عضلية ووضعية. لكن كل هذه الظواهر لا تسمح لنا باستبدال نظرية عن التلقى بشهوانية للتلقى. ليس "مسرح الطاقة" بديلا عن "مسرح العلامات". سرعان ما تفقد التأثيرات المباشرة للدال والمادية المشهدية الاهتمام بالنسبة للمتفرج إذا لم تدمج أو ترتبط بمعنى العمل. لذلك لابد من التحدث فى الوقت نفسه عن الاتصال.

الاتصال هو تحويل رسائل ومعلومات، علاقة بينية وتفاعل. تقع فى تلقى العمل المسرحى ثلاثة عمليات اتصالية مختلفة، متوازية ومرتبطة الواحدة منها بالآخرى:

- اتصال متعدد الصيغ بين ممثلين ومتفرجين (لفوى؟ لفظى وغير لفظى - ،  
حركى ومحفز).

- اتصال نصى بين كاتب (أو الكاتب) العمل والمتفرجين.

- اتصال شامل بين المخرج والجمهور.

يقيم باقى المبدعين والمنتجين للعرض (مصمم الديكور، مصور، فنى الإضاءة،  
الموسيقى، إلخ) اتصال أيضا مع المتفرجين، لكن الاتجاه إلى تحمل المسؤولية يقع  
فى النهاية على مخرج المسرحية على كل ما يحدث على خشبة المسرح، ما يناسب  
المسرح المعاصر<sup>(١٦)</sup>، يؤدي إلى أن يبقى الاتصال بين الكاتب، الممثل، الفنيين  
والجمهور متشعباً أو مشروطاً أحياناً كثيرة بعمل المخرج، الذى يولد عادة فى  
الغالب اضطرابات ساعة نسب الصواب أو الأخطاء فى العمل إلى المخرج،  
الممثلين، المصور أو الكاتب المسرحى.

إذا كان الاتصال العادى معقد، يصبح الاتصال المسرحى فى حاجة أكبر لدمج  
هذه العمليات الثلاثة الاتصالية فى فعل الإنتاج نفسه، الذى هو أيضا الخاص  
بالتلقى. لكن يوجد المزيد يجب ان ينتبه المتفرج أيضا (ويفهم) إلى الاتصال الذى  
يؤسس بين الشخصيات داخل عالم الخيال الذى تخلقه. يفرض هذا شروطا  
معينة على الممثل والشخصية. لذلك، لابد وأن يستطيع المتفرج إدراك ودمج كل  
المعلومات التى ترسلها له الشخصية بشكل متماسك. لابد وان تستجيب  
تدخلات الشخصيات إلى الاحتمالية الداخلية للخيال. إذا لم تستطع شخصية  
على سبيل المثال، نعرف أنها لا تعرف شيئا، التصرف كما لو كانت تعرف. إذا لم

يكن المتفرج يعرفها، لابد وأن يتلقى تلك المعلومة بأية وسيلة. لا يستطيع الكاتب التواصل بطريقة مباشرة مع المتفرج بفرض أن يرسل إليه البيانات التي يحتاجها حتى يبني ويفهم الأحداث. لابد من فعل هذا، حتى لا تكسر الألفة، بواسطة وسائل مسرحية على وجه الخصوص، من خلال الكلمات وأفعال الشخصيات.

بالإضافة إلى ذلك، لتكون الشخصيات مصدقة أو محتملة، عليها أن تتفاعل مثل أى متحاور، تقوم بعمل استباطات، استنتاجات، تدليل العقبات المعرفية، لتنفيذ بعض القوانين الاتصالية على الحد الأدنى، يفترض أن الشخصيات فى البداية بينما لا يبني منطق داخلى مختلف، تتصرف تبعاً لقواعد اتصالية مألوفة، بتوافق مع مبدأ عام ينطبق على المسرح ويقول أن، بينما لا يجعلنا نرى العكس، يستجيب عالم المسرح إلى القواعد الطبيعية، الثقافية والاجتماعية الأكثر شيوعاً. إذا لم يكن الأمر كذلك، إذا كان عالم الخيال يستجيب إلى قواعد أخرى أساسية، لابد وأن يعطى المتفرج، المفاتيح المعلوماتية حتى يبني عالم مترابط يمكن أن يمنح أفعال وتصرفات الشخصيات تماسكاً. لابد وأن يكون عالم الخيال عالماً متماسكاً معرفياً ؟ رغم أنه يكون مستحيلاً تبعاً لمنطق الحياة اليومية-، لأنه بطريقة أخرى ليس من الممكن إقامة أية رابطة اتصالية بين العمل ومتلقيه.

لابد وأن تعرف الشخصيات أيضاً قواعد عالمها الخاص والتصرف فيه بناء على ذلك: لها حدودها الخاصة. حتى يصبح وجودها وسلوكها محتملين، لابد وأن تتصرف بتوافق مع المعرفة وقواعد العالم المتخيل الذى تعيش فيه. يحكم المتفرج، عند التواصل مع الشخصيات، سلوكه بطريقة حتمية، لذلك يجب أن يمنحها

مسبقا إمكانية أن يكون لها تماسكا وتتصرف بالتوافق مع العالم الذى تعيش فيه. سيعلم إذا كانت حرة أم لا، إذا كانت تتصرف بتماسك أو بطريقة غير متماسكة، تبعا لبعض القيم أو لأخرى، قيم يستطيع هو مشاطرتها أم لا. لكن من أجل ذلك تحتاج لأن تكون حقيقية، حقيقية فى عالمها، عالم الخيال. حقيقية وممكنة. ليست اعتباطية أو غير محتملة، ولا معقدة بإفراط، تتطلب عمليات معرفية معقدة لتكون مفهومة.

بين التلقى والإبداع للدراما تستكشف بعض العلاقات الشديدة الحميمية. لابد وأن يضع الكاتب المسرحى فى اعتباره الخصائص المتلقية فى الدراما ويعمل على ألا يكون النص الذى يقدمه متعذراً فهمه بشدة. حتى لا يعترض سبيل الاتصال، لا يجب وأن تكون القصة مثل الشخصيات، الصراع والأجوبة متجاوزة لدرجة معينة من التعقيد، أو، إذا تحتم عليها أن تكون معقدة من أجل احتياجات جوهرية، يستطيع الكاتب الاستعانة بالمتلقى معاودا التأكيدات أو خالفا زيادات قادرة على توضيح الظواهر المعقدة ( Spang 1991 : 60).

الاتصال المسرحى، مثل كل الاتصالات. لن يكون ممكنا بدون وجود الآليات للاستدلالات والفرضيات. تفترض بعض البيانات أخرى. علينا ان نفرق بين الفرضيات والتضمينات. الفرضيات هى الافتراضات العامة والضرورية بين مرسلين ومتلقين حتى ينتج الاتصال : مفاهيم، مخططات معرفية، معارف عامة حول العالم، العلاقات الاجتماعية، إلخ. هكذا، إذا سمعنا بعيدا عن المسرح "ضوضاء سيارات"، على سبيل المثال، رغم أننا لا نرى أى منها، يستطيع المتفرج بناء الافتراضات الضرورية حتى يكون لهذه الضوضاء معنى: مكان مجاور



بعبريات، المرور، المدينة. . . يتأسس كل عمل مسرحى على العديد من الافتراضات، وهو ما يسمح بالاستخدام المتكرر لإضممارات من كل نوع : زمنية، مكانية، مفهومية، خطابية، إلخ. الكتاب والمبدعون للعمل المسرحى، هم كمرسلين ومناظرين فى العملية الاتصالية، هم المسئولون عن هذه التضمينات، وليس المتلقى. تنتمى التضمينات، على النقيض، إلى المتلقى، إنها إضافات لمن لا يتحمل مسئولية لا العمل ولا المنتجين. يعمل العمل بفرضيات، وليس بتضمينات ذاتية (١٧).

نحلل من خلال وجهة النظر هذه مثال عن "ضوضاء السيارات". إذا سمع بعيدا عن المسرح، يمكننا قول أن الضوضاء تعمل بمجازية مرسلية حتى تعنى كل الشارع، المدينة. . . لكن بالتأكيد ليس فقط لتدل على ذلك المكان المدينى، بل يمكن إضافة إحياءات من "ضغط، عدم الراحة، تلوث" إلخ. أو لا. إذا أنتجت تلك الضوضاء أسلوبا، تصبح خفيفة، مبهجة، يمكن ان توحى ب "حركات، حيوية، تفاؤل". أو فقط "سرعة، قوة". . . أو أن أحد الشخصيات هو سائق سباقات. . . وسيموت فى حادثة! ضوضاء السيارات، أيضا، يمكن أن تصبح أكثر تجريدا وتتحول إلى موسيقى حادة. لكن لا تزال توجد إمكانية أخرى : يمكن ألا يكون للضوضاء أى مرجع مادي (افتراض وجود مكان مجاور، الشارع، من حيث تنشأ تلك الضوضاء يمكن أن يكون غير ملائم للسياق، على سبيل المثال) وتكون ببساطة محفزات سمعية. مثل هذه، يمكن أن تستخدم لإثارة توتر، ملء المكان بالاضطرابات والعنف. كمتفرجون علينا إشراك الضوضاء مع تجارب عامة بشكل كاف بالكيفية التى نتطابق فيها جميعا، على سبيل المثال، ضوضاء محددة

مثل "ضوضاء السيارات". جميعنا نعلم ماذا تكون السيارات وأى ضوضاء تحدثها حتى تتميز عن ضوضاء أخرى، رغم أن تلك الضوضاء ستشوه بالمكبرات الصوتية. تسمح هذه القاعدة المعرفية بكل نوع من التلاعبات الدالة والإيحائية لتلك الضوضاء.

بهذا المثال نرغب في أظهر أن كاتب ما لن يستطيع في نصه تحديد كل الإمكانيات الدالة، الرمزية، الاستعارية، المجازية والإيحائية لضوضاء ما، على سبيل المثال، لكن إذا أدخل في نصه "ضوضاء حادة لسيارات تغزو المسرح"، لن يكون الشئ نفسه إذا قال "ضوضاء لسيارات في العمق"، أو "ضوضاء سيارات فلكية" أو ببساطة "ضوضاء سيارات". سيتحتم على المخرج أن يفسر وينتج ضوضاء محددة من السيارات، وسيتحتم عليه الاختيار. بالتأكيد لن يساويه "أى ضوضاء لسيارات". سيتحتم عليه أن يقيم المعنى أو المدلول لهذه العلامة، بأشكاله الممكنة، وتأثيراته المحفزة بالتوافق مع باقى العناصر والتأثيرات المسرحية وللعمل فى مجمله. لابد وأن تكون ضوضاء متماسكة، ممكنة، ومحتملة داخل عالم الخيال حيث تنتج تلك الضوضاء. إذا كان ذلك العالم شديد الواقعية، مصنوعاً حسب قوانين عالم الحياة اليومية، فلن يكون هو نفسه إذا كانت القصة الخيالية تتطور فى مجرة بعيدة. أو إذا كان الأمر يتعلق بعالم الأحلام والكوابيس. كل هذا، بالطبع، يفسح المجال إلى إمكانيات لانهائية وتراكيب، مستحيلة فى تعريفها مسبقاً. ليكن كما كان، المبدأ الذى يهمنى هنا إبرازه، هو الخاص بأنه "لا يساوى أى ضوضاء لسيارات"، لأنه سيكون للشكل الذى تتخذه تلك الضوضاء تأثيرات مختلفة حول الاتصال، حول المتفرج وحول مجموعة المسرح. يمكننا

تحديد، تبعا إلى التماسك الداخلى للمشهد والعمل، أى ضوضاء ليست ممكنة، ليست متماسكة أو محتملة، تشوه عالم الخيال، تعوق بناؤها أو تمنع التعيين لمعنى واضح. المهم هو الانتباه إلى أننا نعمل حول مجموعة من العلامات(أو شكل) ستصبح ممكنة مثلما نبنيها، أو لا، تفسير جيد، وعليه، اتصال حقيقى، بين العمل ومتلقيه.

يمكن إثارة تناقض معرفى، لكن سيتحتم عليها أن تتبع هدفاً محدداً، مفهوماً بالنسبة إلى المتفرج. مهمة المتلقى هى وضع تفسير دال للعمل، وليس عمل ترابط لما هو غير مترابط، منح تماسكا لما هو غير متماسكاً، تطابق لما هو غير متطابق، بل التفسير ومنح معنى إلى عالم الخيال الذى يظهر له. مهمته ليس أن يكون كاتباً، بل متلقياً. بناء عالم من الخيال متماسك داخليا لا يؤول إليه. ليس كاتباً لأنه ليس مسئولاً، لا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، عن أى شئ يحدث على المسرح. أنه لا يستطيع التدخل فى عالم الخيال. ككائن حقيقى، يكون بالخارج، مراقباً. بالنسبة إليه الشئ الوحيد الذى يطلبه هو الاهتمام والانتباه. تمر كل مشاركته بما يمكنه فعله حقيقة : أن يكون على أكبر قدر ممكن من الانتباه، وضع كل حواسه ليفهم ما يحدث أمامه. فى تلك الحالة القصوى من الانتباه يسلم بالكامل كينونته لجعل الخيال ممكناً، ليدعمه، ليس لتحديد مجراه ولا لأن يتدخل فيه. يشارك بطريقة إيجابية، لكن لتلك المشاركة حاجز لا يمكن اجتيازه : ما يفصل المنظر عن الصالة، مكان الخيال والمكان حيث يتم تأمل الخيال. لا تمر مشاركته بالضرورة لينهض من المقعد، الانتقال، التحرك فيزيائياً أو الصعود إلى خشبة المسرح، رغم أنه يمكن وجود أعمال حيث يتطلب فيها هذا الأسلوب من التدخل.

فكرة أن سلبية الجهاز المحرك تثير عجز التجربة أسطورة أخرى من الأساطير الأكثر انتشاراً. يلقى تفعيل السلوك إمكانية الإدراك، لكن ( . . . ) إنه الإدراك ، وليس السلوك، الذي يجسد التجربة ( Scott 1971 : 20).

الصفة الحوارية، الاتصالية والقصدية للعمل المسرحي، بسبب كل ما ذكرناه، يفرضها المتفرج. إذا لم يكن هناك حوار معه فليس هناك مسرح. الحوار يعنى أنه لابد من إقامة اتصال حقيقى، أى، يؤثر به، لابد وان يهمله، لا أن يكون ثرثرة مملة، عرضاً تافهاً أو شائناً لا يمت إليه بصلة، محبوساً فى ذاتية منتجيه. المسرح تفاعل، حوار ملتزم بين العمل والمتفرجين:

عين الجمهور هى العنصر الأول للتوجيه. عندما نحس بذلك التفحص كترقب حقيقى يتطلب فى كل لحظة ألا يكون أى شئ بلا مقابل، ألا يهمل أى شئ بتهاون وان ينشأ كل شئ من إدراك مستمر، نحن ننتبه إلى أنه ليس للجمهور وظيفة سلبية. ليس بحاجة إلى التدخل ولا أن يظهر ليشارك. مشاركته متواصلة من خلال حضوره المتوقع. لابد من إدراك هذا الحضور على أنه تحدى إيجابى، على أنه قائد(مغناطيس) أمام ما لا يستطيع المرء أن يسمح به "بأية طريقة". فى المسرح، "بأية طريقة" هى العدو الأكبر والأكثر مكرراً ( Brook 1994 : 25 ? 26).

عندما لا يؤثر على المتفرج، عندما لا يجذبه نحوه، يصبح المسرح تسلية خالصة خارجية، فارغة. إذا لم تتورط الشخصيات فى الحدث والحوار، على سبيل المثال، لا يستطيع الجمهور المتفرج الدخول فى الدراما. لا يستطيع

الاهتمام به، حيث أن مشاركته تصبح من خلال الشخصيات، تفاعلاتها، صراعاتها وأفعالها، وليس من خلال الأعداد أو الإخراج فقط. لا يفعله من الخارج. لا يعنى هذا أن الجمهور المتفرج يبحث عن تشابه مؤذ أو تنويمى مع الشخصيات، تشابهه بالأحرى مع ما تفعله، مع دوافعها، مع ما يحدث على المسرح، مدركا دائما أنه خيال. يخلق المتفرج (ويصدق) ذلك الخيال ليستطيع أن يعيش شيئا لن يستطيع ان يعيشه بكيفية أخرى. عند عدم كونه حقيقيا، بل محاكاة، يمكن أن يتعلم، يفكر، يحلل، يستخرج نتائج بالتفويض، أى، من خلال آخرين، من خلال الشخصيات. أنه تعلم بالإجابة، أساسى وضرورى فى التعلم الإنسانى، المستمر طوال الحياة. له ميزة أن، بكونه خيالا، لا توجد حدود مسبقة، يمكن تعديل القواعد، السلوكيات، يستقصى حول حل أو آخر، يشاهد نتائج الأفعال. إذا لم تكن الشخصيات على ذلك النحو، بل أفكار وتصرفات اعتباطية، بدون تعليل ولا معنى، إذا لم يكن ما يقولونه ويفعلونه هاما، حيث أن باستطاعتهم فعل أو قول أى شئ آخر ولا يحدث أى شئ، إذا كانت كلماتهم وأفعالهم ليس لها عواقب، سيتوقف المسرح كمكان للتجريب والتعلم عن العمل، سيتوقف عن إثارة اهتمامنا. نذهب إلى المسرح لتعلم شيئا عن أنفسنا ذاتها وعن الآخرين، عن حياتنا وقدرنا، مكاننا فى العالم، قلقنا ورغباتنا، لغزنا الخاص. نرغب فى أن نعرف المزيد والمزيد عن أنفسنا ذاتها، نرغب فى تعلم العيش بشكل أفضل، أن نتجاوز مخاوفنا وقلقنا، أن نكون أكثر سعادة. ننتظر تعلم شئ عن كل هذا من خلال ما يحدث للآخرين، من تلك المخلوقات الخيالية التى تصنع حقيقة على خشبة المسرح. هذا هو المسرح الذى كان يثير اهتمام الرجال والنساء دائما فى أى عصر أو ثقافة.



كمتعة أو تسلية خالصة، للمسرح اليوم منافسين شديدي القوة لا يستطيع التغلب عليهم. عليه أن يجد مكانه، ذلك الذى يصبح فيه أكثر فاعلية. لهذا لا يحتاج لأن يكون نسخة من الحياة ، أو أقل انعكاساً واقعياً أو طبيعياً. يكفى ما لديه من تأثيرات حول الحقيقة (أو الأفضل قول، حول عروض الحقيقة، كما قلنا)، يكفى أن يؤثر بنا ويثير اهتمامنا، من خلال فعل فانتازى أو عام، مليئ بحركة أو حيث يظهر فيه ألا شئ يحدث. لذلك لابد وأن يتصل بمشكلات زمننا، بالمشكلات التى تشغل وتهم الأغلبية حقيقة. الكل مسرح، أو أنه معاصر، بهذا المعنى، أو أنه ليس مسرحاً حقيقياً (أو، على الأقل، مسرح حقيقى).

علينا أن نعى فى عملية الاتصال المسرحى تأثير الجمهور أو تأثير الحشد. لقد وصفت علوم الطبائع ظاهرة سلوك مستعمرات من الحشرات والحيوانات التى تتصرف فى لحظة ما. ليس كأفراد، بل كهيئة واحدة. هذا يحدث اعتباراً من عدد محدد من الأفراد. لا نعرف كيف تؤثر هذه الظاهرة على الجماعة البشرية. بدون الحاجة إلى أن ينتهى الأمر إلى المزامنة والتوحيد التى نشاهدها فى تلك الحالات، نظن أن الوجود المجرد لعدد كاف من متفرجين يمكن أن يؤثر على حالات الانتباه، الاهتمام وردود الأفعال التجاوبية للجمهور، أى، التحول إلى عنصر وصفى. ينتج الاتصال المتفرجين-المتفرجين اتجاهاً إلى التوحيد فى ردود الأفعال، نوعاً من العدوى الحادة أو النشطة. يختلف متفرج المسرح عن متفرج السينما فى أنه يعيش التجربة بطريقة أكثر باطنية، يمكنه الانفصال بسهولة عن مجموع المتفرجين.

أمر الجماعة القابلة للتأثر ليس قضية كمية بسيطة، بمعنى، لعدد كبير أو صغير من المتلقين المتزامنين، بدون مظهر كمي، الذي يؤثر بالإضافة إلى ذلك على التجسيد الخاص والبنوية للدراما. في التلقى "الدراسي" للنصوص الفنائية أو السردية فإن القارئ نفسه هو من يحدد سرعة التلقى أو يمكنه أن يعود أيضا للأجزاء المقروءة وبالإضافة إلى المباشرة بين فترات القراءة، ليس التلقى السمعى للنص الدرامي فرديا أو على الأقل، لابد وان تخضع الفردية إلى الجماعية. لا يمكننا أن نبحث هنا الظاهرة مع التركيز على ديناميكية الجماعة، بالرغم من ذلك، لابد وان يتأمل التلقى الجماعي أيضا في مظهره الإيجابي، تزيد الجماعية بلا شك من حدة التلقى. نشاهد التأثير نفسه في مستويات أقل من الاتصال : المزحة المحصاة في جماعة تحدث ضحكا أكبر بشكل منقطع النظير أكثر مما يتصل بمخاطب وحيد. تتراكم وتعزز في جماعات الارتكاسات الفردية مشكلة أمراً مثل إجابة متجانسة للحافز الاتصالي ( Spang 1991 : 78 ? 79).

التلقى تجربة ذاتية بينية. تهتم البينية الذاتية بالأخص بالتأويل والمشاركة بالحالات الذاتية، تحديدا لأنها غير مرئية. يكون تحديد الحالات الذاتية في أحيان كثيرة أكثر أهمية من موضوعية المعلومة عن العالم أو الحقيقة الخارجية. الآخر هو كائن فعال، لا يتكهن به، نحتاج لمعرفة نواياه وأهدافه، العالم، على التقيض، أكثر تكهنا، هو ما يوجد هناك. نحن كائنات اجتماعية، شديدة الخضوع إلى الآخرين، من ثم كان انشغالنا بتأويل الآخر أكثر من تأويل العالم.

يحقق المتلقى التأويل للعمل المسرحي على أساس التحفيز والاتصال الذي يرسله إليه العرض. التحفيز، الاتصال والتأويل متحدين، يوحد المتفرج كل

المحفزات والعلامات في خبرة أو تجربة إدراكية متعددة شاملة. لكن لا تنتج كل الأعمال والعروض التجريبية نفسها، ولا تتبع عملياتها للتأويل الخطوات نفسها دائماً. يحمى كل عمل فعلاً للتلقى والتأويل مختلف. يمكن أن تبقى إمكانيات التفسير مفتوحة بقليل أو كثير. للأعمال الكلاسيكية، تناقضياً، نص مغلق نحويًا ولغويًا، لكن موضوعاتها تكون مفتوحة جداً للتأويل. في هذا تكمن معاصرتها الدائمة. من المعتاد تسمية هذه الظاهرة في الأدب التباس، والتي تعتبر كملح مهميز للنص الأدبي. يسهل الالتباس العرض، بالقياس بأنه يثير دائماً قراءات مختلفة للنص. لكن لا يجب نقل الالتباس بدون المزيد إلى العرض. لا يجب أن يترك للمتفرج مهمة حل كل الالتباسات لنص على نظام معين، حيث أن هذا هو جهد معرفي زائد يمنعه من الاستمتاع والتأمل لتعددية أخرى من العلامات المتنوعة التي يقدمها له العمل وبما يجب وأن تقدم معنى ودلالة أيضاً. التلقى فعل شامل يتطلب تراخاً معيناً وتهيؤاً متكاملًا ليستطيع الإدراك ووضع نظام في كلية وتجانسية العلامات المسرحية. القاعدة التي سيتبعها المتفرج تقول لنا أن: "عندما يجد (المفسر) نفسه مع تعبير غامض، يعمل على استخراج التأويل ذات الصلة : الطريقة الأقل تكلفة للعملية (الأكثر ملائمة للمحيط المعرفي) والذي يجلب له مزيد من تأثيرات سياقية أو معارف جديدة" (Gutierrez Ordoñez 2000 : 60).

بالتوافق مع هذا، لا يجب إساءة استخدام الالتباس في المسرح، من بين أمور أخرى لأن حل الالتباس هو عملية لا تمتص الانتباه والطاقة فقط، بل تتطلب وقت. في القراءة نقيم زمن التلقى، لكن في المسرح، الذي لا يمكن قطع حدثه، لا

يخضع ذلك الزمن إلى المتلقى. فى أية حالة، يبحث القارئ والمتفرج دائما عن الفهم والتماسك بواسطة عمليات من الاستدلالات، الاستباقات، الاستعراضات للماضى، جمع المعلومات، إلغاء المعلومة الغير هامة، إلخ. أحد النظريين لنظرية التلقى، W. Iser، يقول هذا بوضوح :

لقد ناقشنا عملية الأسبقية والاستعادة، ويجب علينا أن نضيف إلى هذا عملية الجمع لكل المظاهر المختلفة لنص لتشكيل التماسك الذى يسعى دائما القارئ للحصول عليه. بينما يمكن أن تتعدل التوقعات بطريقة مستمرة وتتسع الصور باستمرار، سيبدل القارئ الجهد دائما، رغم أنه سيكون فقط لاشعوريا، ليدمج الكل فى مخطط مترابط (١٩٨٧ : ٢٢٨).

يمكن أن يصل العمل، فى تطوره، إلى تشكيل معنى متماسك وهو أمر حتمي حتى يتورط المتفرج فى العرض. يدعم المتفرج وهم الخيال دائما حيث لا يتحتم عليه التخلّى عن التماسك الداخلى للأحداث وعن تأويل دال للأحداث نفسها. ما يذكره W. Iser عن النص يصلح هنا للعمل الدرامى فى مجموعه:

معنى متماسك ومصاغ أمر أساسى لتعلم تجربة غير معروفة، بواسطة عملية الإبداع للوهم يمكننا دمجها فى عالمنا الخاص الخيالى ( . . . )

فى التآرجح بين التماسك و"الروابط الغريبة"، بين الشعور المتورط فى الخيال ومشاهدته، لابد وان يوجه القارئ عملياته الخاصة المتوازنة وهذا هو ما يناسب التجربة الجمالية المقدمة من قبل النص الأدبى (١٩٨٧ : ٢٣١ : ٢٣٢).

التأويل عملية، بمساندة المعنى والمدلول للعمل، يمنحها المتلقى معنى. نذهب إلى المسرح لنؤكد أو لندحض عقائد، افتراضات أساسية. نحتاج إلى إعادة تسوية عقائدنا باستمرار، نحتاج إلى الاعتقاد فيما نفكر فيه، أن نثق ونتأكد من أفكارنا أن يعتمد عليها جزء كبير عن تأكيد أنفسنا ذاتها. نحتاج، بالإضافة إلى ذلك، إلى معرفة أفكار الآخرين، لأن ثقتنا أيضا تعتمد على معرفتنا أو عدمها لأفكار، عقائد ونوايا الآخرين. نذهب إلى المسرح لتتعلم كيف نتحرك في العالم، كيف نفسره بشكل أفضل، كيف نفهم بشكل أفضل الآخرين وسلوكهم. نذهب مدفوعين من قبل الفضول والحاجة. التأويل، الفهم والتقييم هي عمليات مرتبطة ومتزامنة بطريقة معقدة.

من المستحيل الفهم بدون تقييم. لا يمكن فصل الفهم عن التقييم : إنهما متزامنين وبينيان فعلاً كلياً. ما يفهم يقترب من العمل برؤية خاصة ومصاغة للعالم ، بوجهة نظره، من خلال أوضاعه. تحدد هذه الأوضاع بمقياس معين تقييم العمل، لكنها لا تبقى غير متغيرة تزامنيا : تخضع لحدث العمل الذي يجلب شيئاً جديداً دائماً. شديد التفرد من خلال يقينية خامدة للوضعية لا تستكشف أى شئ في العمل : سيظل عقائدي مع ما لديه بالفعل ولا يمكن إثراؤه. ما يفهم لا يمكنه استثناء إمكانية تغير أو أيضا رفض لوجهات نظره الخاصة المصاغة مسبقا وللوضعيات السابقة. يتحقق في فعل الفهم الصراع، الذي نتيجته هي تغير وإثراء متبادل ( . 364 : 1982 Bajtin

بالنظر إلى الصفة المطلقة للعرض (زمن ومكان فريدين وغير متكررين)، من الصعب بناء عمل درامي بمعنى "مفتوح" أو "غير تام" كلية. بكيفية ما، لا يوجد



فى المسرح ؟ أو لا يمكن أن يوجد- "عملاً مفتوحاً". ينفصل زمن ومكان الخيال عن الزمن والمكان الحقيقيين) وبهذا المعنى، عندما ينتهى عمل مسرحى، ينتهى بالكامل، لا يستمر إلى أبعد من ذلك. كل ما لا يحل فيه سيبقى للأبد بدون حل، فيما عدا أننا نبنى عرضاً آخر يستمر فيه ذلك الخيال، كما فى مسلسل تليفزيونى، بفصول. (حدث فى العصر الوسيط هذا، لكن مع ذلك، كان لعرض مسرحية الأسرار نهاية دائماً:الحكم النهائى، تحديداً).

ما يجب وجوده بالضرورة نهاية منجزة لا يجب أن تفترض أن الصراع أو الموضوعات المطروحة تبقى مغلقة، منتجة، منجزة. مثل الحياة نفسها، فقط ينتهى ما يموت. الموت هو النهاية الوحيدة. نظرياً، يمكن أن يستمر المتفرج متخيلاً القصة الخيالية ويمنحها حلاً فى حالة ظهورها على المسرح. هذا، بالرغم من ذلك، ليس أكثر من افتراض، ما يعتاد المتفرج فعله، بالارتباط بالصفة المغلقة لعالم الخيال المشهدى، هو أن يتركه كما هو، كما تم فى العمل. مناقشة أن يصبح المتفرج هو ما يكمل الخيال هو لجوء بلاغى، فارغ وفى أحيان كثيرة ما يظهر هو عدم قدرة الكاتب على تقديم نهاية متماسكة للمتفرج. يصل الحدث إلى نقطة لا يمكن حلها وحينها لابد وأن يتركها فى مكان مستحيل الثبوت. إذا تم هذا عمداً، وليس من قبل عدم الكفاءة، فله معنى. إذا لم يكن الأمر هكذا، يظل العمل "منتجاً بشكل سيئ". يمكن أن يكون الثبات مدركاً وحتى محتملاً قليلاً، كما كان يحدث فى الغالب فى كوميديا القرن الذهبى، لكن يوجد شئ فى الديناميكية الداخلية لعالم الخيال المسرحى الذى يطلب نهاية، رغم كونها اصطلاحياً بشكل خالص وحتى اعتباطية.

ترك كل شئ في توتر، في تشويق، على سبيل المثال، ينتج الانزعاج في المتفرج، يكشف كثيرا الصفة المتخيلة للعمل. يمكن أن يعطى الانطباع بأن العمل يمكن أن ينتهى بأية طريقة أو فى أية لحظة، وهذا يعنى انه ليس للقصة حياة خاصة، أن شخصاً ما، الكاتب أو المخرج، يمكن أن يفعل بها ما يريد. من الطبيعي أن يستطيع الكاتب حل العمل كما يرغب، لكن للعمل الدرامى مطالبه الخاصة و، حتى لا يلغى متعته الخاصة، ليس عليه أن يبرز صفته المتخيلة وضياع الحقيقة بإفراط، أى، القدرة على تدعيمها بذاتها، التواجد تبعاً لحاجته الخاصة.

بسبب كل هذا، يمكن فقط أن يعد المعنى بشكل دائم تقريبا أو يبنى فى نهاية العمل، لأن عليه أن يوحد كلية العلامات. على مدى العمل، لحظة بلحظة، ستنتج إصاغات للمعنى، لكنه لن يقدم كل المعنى قبل نهايته. لذلك توجد تعددية من الوسائل المسرحية حتى يتحقق التشويق، المكيدة وانتباه الجمهور، للحفاظ على الاهتمام مدعما على مدى العرض.

كل ما ذكرناه عن التلقى لا يجب أن يفهم على أنه الحاجة إلى تبعية العمل إلى الجمهور. الجمهور خاضع إلى ضغوط، صيحات، أذواق واتجاهات متغيرة. ليست وظيفة المسرح إرضاء الجمهور. ليس الانتباه لأفق توقعاته هو نفسه التكيف مع هذه التوقعات. أيضا يمكن محاولة تعديلها: "فقط يمكننا تفسير ما هو غير مألوف بواسطة إدراجه فيما هو مألوف، لكن يتحتم علينا أيضا تعديل ما نعرفه بالفعل بهدف تفسير ما هو جديد وما هو غريب" (Armstrong 1992 : 72).

ينبهنا Dario Fo إلى مخاطر إضفاء المثالية على الجمهور:

فى الغالب الجمهور مداهن أو موقر بشدة، يأتى الجمهور إلى المسرح فى أغلب المرات مشروطا أو مستعدا ببلاهة، يتقبل الجمهور غالبا صيحات مهووسة، لديه أفكاره الخاصة الثابتة، التى يصعب بلا شك انتزاعها بعرض (١٩٩٨ : ٢٢٠).

على كل من الكاتب، المخرج، الممثل أن يحسب حساب مقاومة الجمهور، بقدر مرونته نفسه. أيضا لا يفيد فى شئ الدفاع عن "عدم أدراك" الجمهور. المسرح، العمل الدرامى، لا يمكن أن يكون مشكلة فهم أبدا. نحن لا نذهب إلى المسرح لحل كلمات متقاطعة بل للرؤية، للشعور، للاستمتاع ولمعرفة أو تعلم شئ جديد يمكن أن يساعدنا على تغيير حياتنا. فى توسيع حدود عالمنا وتحميسنا بإمكانية تغييره، بدءا من أنفسنا ذاتها. المسرح زائل، لكن تأثيراته تمتد لأبعد من العرض. هذه التأثيرات، كما ذكرنا، لابد وأن تكون مستحسنة بطريقة شاملة، إيجابية، ممتعة. <sup>(١٨)</sup>. يشكل التحفيز، الاتصال والتفسير حينها تجربة عاطفية وجمالية متكاملة.

من قبل ما كنا نؤكد على مدى دراستنا سيفهم الدور المركزى، الأساسى والحتمى، الذى نمنحه إلى المتلقى فى تحقيق العمل الدرامى. المتلقى المسرحى هو فى الوقت نفسه مستمع، متفرج، متأمل، مشاهد، جاسوس، حكم، ناقد، مفسر، مشارك، منعش، جهاز رنان، مكبر، مقص لكل ما يحدث على خشبة المسرح.

## ٩- فن التأليف المسرحي والنقد المسرحي

لمصطلح مؤلف مسرحي، الذي يشتق منه فن التأليف المسرحي، فى اللغة الإسبانية معنيان ليسا مترادفين تماما: كاتب للنص المسرحي وكاتب لفن المسرح لعمل مسرحي. يتعلق الأمر بمهمتين مختلفتين، بالرغم من أنه يمكن إنجازهما من قبل الشخص نفسه. من المناسب التمييز بينهما.

الكاتب المسرحي (أو المؤلف المسرحي) هو المسئول عن كتابة النص الذى يمهّد الطريق للعرض. وهو المسئول عن النص دعائيا وشرعيا، ولذلك، فهو مالكة. لكن يمكن ألا يكون النص من اختلاقه تماما، بل:

- أن تأتى الفكرة الأصلية أو القاعدة الجدلية التى يكتب حولها النص من آخر (من رواية أو قصة، على سبيل المثال، أو من حدث واقعى).

- أن يتكون عمله من ترجمة (تعديل جوهري) لنص آخر أصلى ليس هو كاتبه، وفى هذه الحالة لابد وان يوضح على ماذا يتكون عمله، أى أجزاء، أفكار أو فقرات قد أضافها أو عدلها.

- أن تكون مهمته مكونة فقط من عمل اقتباس (تعديل جزئى) لنص آخر، من إلغاء فقرات. أجزاء من الحوار أو الأحاديث- أو عمل بعض التعديلات المعجمية أو النحوية لتحسين أو إضفاء الطابع العصري على النص، والذى يكون فى هذه الحالة أيضا مجبرا على إعلانه، أن يوضح أن التأليف للنص العام، ليس له.

بما أنه توجد حقوق قانونية حول الفوائد التي يحدثها نص مقدم أو منشور، من المناسب تحديداً في كل حالة المشاركة التي قام بها كاتب ما أو مؤلف مسرحي حول نص ما. هذا ما يطلبه الجمهور المتلقى (قارئ أو متفرج)، الذي لا يجب وأن يكون مخدوعاً أبداً أو مرتبكاً فيما يتعلق بتأليف العمل أو تغييراته وتعديلاته.

يمكن استخدام المصطلح مؤلف مسرحي أيضاً حتى نشير إلى كاتب التأليف لعمل مسرحي. لا يجب الخلط بين فن التأليف المسرحي والكتابة المسرحية. بافتراض الالتباس للمعنيين المشار إليهما، أنتوى إدخال في اللغة الإسبانية المفهوم مؤلف درامي للإشارة إلى كاتب فن تأليف مسرحية ما. هذه الكلمة، بالرغم من ذلك، لا تنتهي لتكون مقبولة من جانب اللغة، ربما بسبب الشدة المفرطة بالشعور الصوتي والاشتقاق التشكيلي للغة الإسبانية.

في التطبيق يمكن حل المشكلة بالتحدث عن "كاتب مسرحي" أو ببساطة عن المؤلف المسرحي، حتى نشير إلى عمل تأليف مسرحي على وجه التحديد. يساعد نص السياق في أية حالة على التمييز بين الكاتب الدرامي لنص أصلي، والكاتب الدرامي المسئول عن فن التأليف المسرحي لعرض مشهدي محدد.

نفهم فن التأليف المسرحي على أنه الدراسة والاقتباس لنص مكتوب مسبقاً حتى يستخدم بفاعلية في عرض مسرحي محدد. من بين الوظائف الممكنة التي يمكن لأعداد فن تأليف مسرحي التصدي لها لدينا:



(١) البحث والاختيار لنص يستخدم لإبداع عمل، حدث، أو عرض مسرحي.

(٢) يتأسس تثبيت النص على ما سيبدأ العمل به (بروفات، تصوير، أعداد).

(٣) تكيف نص، أثناء عملية الإنتاج والبروفات، مع الواقع المادي للأعداد المشهدي الذي يبني، صانعا التغيرات الضرورية في الحوارات وأحاديث الشخصيات، واضعا في اعتباره الممثلين المحددين الذين سيؤدونه وكل العناصر التصويرية المقترحة.

(٤) الدراسة "على المنضدة"، التوجيه والنقاش حول الموضوع، البنية، معنى النص ومدلول العمل، الصراع أو الصراعات، إلخ.

(٥) التابع لكل عملية التحويل أو المرور "من النص إلى العرض"، محلا المتناقضات والصعوبات، ومقدما اقتراحات أو حلول ملموسة.

هذه وظائف خاصة بالمؤلف المسرحي أو كاتب المسرحية. في الغالب ليس لهذا العمل مسئول محدد ولا معرف، مختلف عن المخرج، المصور أو الممثلين. لا يبدو هذا "سياسة" ملائمة. بشكل دائم تقريبا يكون حينها المخرج هو المسئول عن كل ما نقوله هنا مما يمكن أن يكون مسئولية المؤلف المسرحي. لا نشك في إمكانية اضطلاع مخرج عمل ما بهذه المهام وإنجازها بكفاءة تامة. بالرغم من ذلك، يبدو لنا من الأفضل أن يوجد شخص يركز أو يتخصص في هذا العمل، الشدائد الأهمية. ربما تكمن المشكلة تحديدا في ذلك، في أنه لا يعتبر هذا العمل ضروريا. نحن نظن أنه على النقيض تماما وتنسب جزءاً كبيراً من مساوئ المسرح

الحالى إلى نقص الاعتراف أو عدم وجود تلك الهيئة، الخاصة "بكتاب المسرحية، فى عملية الأبداع والإنتاج المسرحى.

ندافع، عندما نحلل النص المسرحى، عن الحاجة إلى نص وسيط بين النص الأصيل والعرض. سنضيف الآن أنه من المناسب، بالإضافة إلى ذلك، عمل من الوساطة العامة التى تستخدم كجسر بين النص والعرض. يؤثر هذا العمل ليس على النص المذكور بخاصة فقط، بل على كل عملية الإبداع، الإنتاج وعمل أخراج العمل المسرحى، حيث لابد وان يستخدم الرأى الأساسى للكاتب المسرحى كحافز للتقصى التطبيقى ويساعد على تجسيد العمل، جالبا معايير من التحليل، التفرقة والاختيار بين الإمكانيات المختلفة التى ستظهر على مدى البروفات والارتجالات. من الطبيعى أن يضطلع المخرج بهذه المهمة، لكن يمكن ان يختلف ويتخصص. بالنسبة للمخرج يلقى على عاتقه مهمة اتخاذ القرار على مدى كل العملية فى الخطوات التى يخطوها، إيقاع العمل، وفى النهاية، يكون من يأخذ كل القرارات الأخيرة. ليست مهمة صغيرة. عليه أن يضطلع بالمسئولية الكاملة للعمل. هل هذا يتعارض مع مهمة المؤلف المسرحى التى نعرفها هنا؟ لا تبدو لنا أعمالاً متعارضة، الخاصة بالمخرج والمؤلف المسرحى، بل إن الاثنين ضروريان ومكملان لبعضهما. تحقيق تكامل متناغم ومنتج "لأدوارهما" سيجدى فى تقديم دافع تجديدى للمسرح.

لذلك فإن لمصطلح التأليف المسرحى، معنى تطبيقياً نرغب فى استرداده. لكننا نرغب أيضا فى الدفاع عن المفهوم كنظام أو مادة للدراسة، بهدف خاص ومحتويات محددة.

ننطلق من تأكيد من الصعب تفنيده: "تكون الخاصية الأساسية لنص تابع محدودة ولا تنضب بالقوة" (Armstrong 1992 : 38). النص والعمل المسرحي تابعان، بمعنى، ليس لهما تفسير واحد، مفلق، صحيح وصالح. بهذا المعنى، كل عمل درامى "لا ينضب بالقوة" بخصوص تفسيره وعليه، فيما يتعلق بإمكانياته على العرض أو التصوير. بالرغم من ذلك، لقد كررنا هذا بالفعل، توجد تفسيرات غير مشروعة، غير منسجمة مع قصد العمل، غير مترابطة مع موضوعه، غير مقبولة لأنها تمنع الاتصال أو الفهم، إلخ. بالكيفية نفسها ليست كل تفسيرات نص ما صالحة، أو صالحة تماما، وليس كل تحقيق مشهدى صالحاً أيضاً أو صالحاً كذلك. وعليه، توجد إعدادات غير مقبولة، عروض مرفوضة. يعود إلى المؤلف المسرحي، قبل الافتتاح وأثناء عملية البروفات، مهمة التحليل والتقييم لكل البدائل التى تنشأ من جانب الممثلين، المصورين، الموسيقيين، إلخ. لأنه يوجد فن تأليف مسرحى لكل ذلك. يمكننا التحدث بتخصيص عن "فن تأليف الأداء"، "فن تأليف التصوير"، "فن تأليف الفضاء الصوتى"، إلخ، حتى نشير إلى العلامة التى تستخدم فى كل حالة، نحلل معناها، ارتباطها بموضوع العمل، تماسكها الداخلى، إلخ. ليست هذه المهمة مساوية للمهمة الخاصة بإبداع أو عرض شكل من التفسير لشخصية ما (وهو ما يتصل بالممثل والمخرج)، أو الخاصة برسم وإبداع منظر (ما يرتبط بمصمم المناظر)، إلخ. يحل فن التأليف المسرحى كل التشفيرات والعلامات المسرحية، يقيم معناها ومدلولها، اعتباراً من النص، ليرى كيف يجسد ذلك النص ويتحقق فى العرض المسرحى. لا يقترح نصاً وبعد ذلك يتجاهله بالكامل، تاركاً مهمة "مروره" على المسرح حصرياً فى أيدي المخرج. لا يقدم المؤلف المسرحى، بالرغم من ذلك، مقترحات حول أداء الممثلين، ولا حول فن

التصوير، ولا حول الإخراج، بل يقدم ما يحلل كل العملية وقيمها، بحبكاتها وأفكارها إلى المخرج حتى يقرر بعد ذلك ما يظنه أفضل. المؤلف المسرحي مساعد، شخص يزود بالمعلومات والنقد الداخلى الدائم حول كل عملية الإبداع. كما أنه ليس المسئول عن الأعداد (المسئول هو المخرج) يوجد فى وضع مثالى حتى يقيم ويحلل بحرية تامة كل العناصر فى اللعبة. يجب وان تكون مهمته مقدرة بشكل كبير من قبل الجميع، حيث إنها نظرة خبيرة وهامة بكل العملية من خلال الداخل، ولكن فى الوقت نفسه حرة وقاصية، قادرة على التزويد بمعلومات، آراء وتقييمات يصعب بشدة على من يتورطون بطريقة مباشرة تحقيقها.

لذلك فإن فن تأليف المسرحيات نظام يحاول دراسة الأعمال المسرحية تبعا لترابطها، بنيتها وتركيبها، بالقدر نفسه لما يشير إلى النص مثل العرض. يدرس تأثيرات عرض مسرحى، يعرف الآليات المشروعة والغير مشروعة للنص، يكتشف الإمكانيات المتضمنة لعرض فى العمل نفسه. لذلك يمكن دراسة أعمال محددة-نصوص وعروض-، وأيضا وضع مبادئ عامة، تعريف المناهج والأساليب لتحليل أكثر فاعلية. يتصل بفن التأليف المسرحى دراسة الأنواع الدرامية، على سبيل المثال، أو الأنواع التأويلية التى نتحدث عنها فيما يختص بالمثل والشخصية، أو عمل دراسات مقارنة بين الأعمال والأنواع، إلخ. كملخص، نستطيع التحدث عن فن تأليف مسرحى شامل أو نظري وآخر تطبيقي أو مطبق. يبدو مكانه الأبيستمولوجى والأهمية التطبيقية داخل النظم المسرحية غير قابل للنقاش.

ليس كاتب، مؤلف مسرحى وفن التأليف المسرحى، لذلك السبب، كلمات غير مجدية أو يمكن الاستغناء عنها داخل الحدث المسرحى، حيث إنها تلمح إلى حقائق أهميتها داخل العملية الإبداعية والإنتاجية للعمل الدرامى أساسية، وليست تزيينية أو إضافية فحسب.

لكن إذا كان لا غنى عن التحليل الدرامى، نظريا وتطبيقيا، داخل العملية المسرحية، ليس هذا أقل من النقد المسرحى. نضمن المهمة النقدية، بقدر فن التأليف المسرحى نفسه، داخل العملية الشاملة لتحليل العمل الدرامى وأيضاً، كجزء من نظرية شاملة ونقدية للمسرح. ستبقى دراسة الحدث المسرحى غير تامة بدون بناء المكان والوظيفة للنقد. لا يوجد مسرح بدون نقد هذه هي وجهة انطلاقنا. لا نستطيع إلغاء عمل الناقد للنشاط المسرحى بدون إثارة تشويه خطير فى كل العملية الإبداعية وتلقى العمل المسرحى.

منذ جذور المسرح فى اليونان، يشكل النقد جزءاً أساسياً من الحدث المسرحى. حيث كان يتم منح جائزة لأفضل تراجيديا، ولذلك كان يقرر ديموقراطيا بين مجموعة من "النقاد" أو المسئولين عن تقييم الثلاثية، اسم الكاتب والعمل الفائز. كان الجمهور، من جانب آخر، يمارس دائماً عمل نقد مباشر أو عفوى، تقريبا دائماً بشكل بديع وقاس أيضاً. كان لهذا النقد حتى وقت قريب الوظيفة ذات الأهمية البالغة فى إعلان استحسان أو عدم استحسان الأغلبية أمام عمل وأدائه من قبل الممثلين. وبالرغم من المبالغة وسوء الاستخدام الذى كان يتحقق فى بعض الأوقات، إلا أنه كان تطبيقاً مفيداً وضرورياً، أفاد خلال قرون فى تحفيز خيال الكتاب، الممثلين والمخرجين، وكان تعبيراً واضحاً عن



المنفعة الضخمة التى يحدثها المسرح. لم يكن المسرح نشاطاً تافهاً يترك الجمهور غير مبال، ويجبره على "الحفاظ على الرسميات"، كما لو كان يحضر قداس أو جنازة. لم يكن للجمهور أى التزام لأن "يكون مهذباً" عندما لا يعجبه شئ. "غضب الإسباني الرزين" الشهير لا يجب أن يفهم على أنه بؤس من الوحشية، نقص التعليم، الثقافة أو الذوق، بل مثل ما كان فى حقيقة الأمر شغف بالمسرح.

تغيرت اليوم، بالرغم من ذلك، الاتفاقات حول سلوك الجمهور جذرياً حتى النقطة التى تتحول فيها، بالتوافق مع نوع معين من المسرح، إلى أكثر التعبيرات المهذبة للملل وخمود الهمة. اليوم يبدو أن القاعدة السائدة هى أنه يتم الذهاب إلى المسرح "للتصفيق و/أو لالتزام الصمت". فى نشرة "مهذبة"، موزعة بكثرة لا تفعل الكثير بين المدارس، وضع المركز الدرامى الوطنى بطريقة واضحة هذه القاعدة، مقدمها بقليل من التزام المنجز. لابد وأن يكون الذهاب إلى المسرح يقرأ فى ذلك الكتيب - "بتأنق" وفى نهاية العمل، إذا نال الإعجاب، لابد من التصفيق وعليه الإقرار بعمل الممثلين، إذا لم يرق الجمهور، فهناك احتمالية "عدم التصفيق" و"التزام الصمت". لكن إذا كان الجمهور معتاداً على الصمت - أو، الأفضل، إذا جعله يعتاد عليه -، فهذا هو أكبر دافع حتى لا يلتزم النقد الصمت ويمارس عمله بعلانية.

فى أحيان كثيرة نهضت فى مواجهة النقد العديد من الأصوات، ليس ببراهين جادة دائماً. أحدها، خداعى وغوغائى، ما يصرح بأنه يجب دائماً الاعتراف، على الأقل، بجهد الممثلين وباقى فنى المسرح حيث إنه، بفضل إهدائهم السخى نستطيع نحن حضور سحر المسرح. من المعتاد تكملة هذه الحجة بالأكثر رافة فى

الصفير، التخبيط، الصراخ أو عدم التصفيق لعمل مسرحى وهو "إلقاء الحجارة ضد المسرح الخاص". من يصفق لهم فى النهاية وهم الممثلون، "يرتزون من عملهم كأي عمل آخر"، ولا أحد يستحق أن يصفق له أو يضرب لينجز عمله على أفضل وجه ممكن، كما يفعل بلا شك كل الممثلين. المناقض هو "الغير مهذبين" و"الجاحدين". ما يلتبس باللجوء إلى الاحترام نوع من التصفيق الغير مشروط.

لكننا نظن انه لا يوجد علاج أسوأ ولا إجراء أكثر سخفا "لمساعدة المسرح" من إسكات النقد، إفساده أو إلغائه من المسرح، بدءاً من نقد الجمهور. بالنسبة لجمهور يتهم بعدم الحضور إلى المسرح و، إذا حضر، يجبر أو يعتاد على الصمت، على قمع غضبه، على عدم التعبير عن الملل أو الضجر المميت الذى يمكن أن يحدثه عمل مسرحى به، يكون مدعوا جسدياً ونفسياً إلى عدم الحضور ثانية إلى المسرح. تعقيد الجمهور، بالإضافة إلى ذلك، بعدم الفهم أو عدم معرفة تقدير إعدادات مزعومة، غير مفهومة أو غير معقولة، الشئ الوحيد الذى يظهر لنا هو غرور كتابه، الأمر مثل الطلب من الأغلبية أن تصرخ "يعيش المسرح الميت"، بالكيفية نفسها التى كان يصفقون بها التابعين لقصة روعة ذلك الزى الذهبى الغير مرئى الذى كان يرتديه الملك العارى.

يوجد بين البراهين الجادة ما يعمل كمرجع "للقاد"، معلنا عدم كفاءته، هلاوسه وسوء استخداماته. لمن يعتقد هذا الحق فى بعض الحالات. لكن لا عدم ثقافة الجمهور، ولا تحفظه الممكن، ولا إعجابه بما لا يفهمه ولا يستمتع به، ولا ظلم بعض النقاد، لا شئ من ذلك كله يمكن أن يعمينا حتى درجة عدم الاعتراف الضرورى، المفيد فى العمل الذى لا يمكن تقديره لنقد حر، جدلى، ذى حكم جيد

وآراء، مستقلة، متحمسة ومتزنة فى الوقت نفسه. بدونها يفقد المسرح بسهولة اتجاهه. لا يوجد عدو أسوأ لمسرح من الافتقار إلى النقد المتعقل.

لقد دافعنا عن الحاجة إلى النقد، سنتعرض الآن إلى تحليل وتعريف هدفه ووظيفته.

لقد وضع U. Eco 2000 سلسلة من المقدمات فيما يتعلق بما يسميه هو "حدود التفسير" للنصوص الأدبية، التى يمكن أن تفيدنا جيداً فى التوجه حتى تؤسس الهدف والمعنى للنقد. لقد ذكر جزءاً من المبدأ، لمرات عدة على مدى دراستنا، عن أنه ما من رسالة يمكن أن تعنى "أى شئ". يمكن أن يدل نص على العديد من الأشياء، لكن يوجد أشياء لا يمكن أن تصبح دالة. كل تعبير، بالإضافة إلى ذلك، له معنى حرفى. يمكن أن يتعدل ذلك المعنى الحرفى خالقاً معنى جديد، لكن لا بد وأن يضع فى اعتباره الثقل المبدئى لذلك المعنى "الحرفى". يمكن لأى متلق، من جانب آخر، أن ينتج معانى، لكنه سيفعله دائماً بالتوافق مع القيود التى يقيمها النص نفسه. يعطى كل نص (يحوى) تعليمات من أجل إنتاج المعنى. سيكون شيئاً، لذلك، استخدام نص وشئ آخر تفسيره. بنص يستطيع متلق أن يفعل ما يحلو له، يبنى المعانى والمدلولات التى يريد لها : ذلك هو استخدام النص. لكن شيئاً آخر هو تفسيره، من أجل من يتحتم عليهم تقبل القيود التى يفرضها النص نفسه. ليس النص مجرد حافز فقط للانسحاق التأويلى. وحيث نقول نصاً يمكننا إضافة عمل أو عرض.

النقد المسرحى هو تفسير موضوع لعمل مسرحى. هدفه هو كشف محتوى ومعنى العمل (لنص والعرض)، تحليل عناصره الأساسية لإبراز ترابطه، تماسكه، الإيقاع وقيمته الشكلية، الجمالية (عمل التفسير، بناء المكان والزمان، إلخ). إذا لم تتجح المسرحية، سيتحتم على النقد إعلان وإظهار نقص ترابطها، تماسكها وإيقاعها، أخطائها الشكلية. لذلك كله سيحتاج إلى تعريف موضوع العمل، عمل تفسير لذاته، كيف يظهر ويتصل على مدى العمل.

النقد هو الأعداد لتفسير يساعد على شرح وفهم العمل فى مجمله. يحلل بيانات وبراهين، يفسر بمعايير وتقييمات. لا يوجد نقد بدون معايير، لا يوجد تقييم بدون قيم يعتقد بها. مهمته ليست الحكم، بل التحليل، التفسير والتقييم. لا يزعم، لذلك، وضع التفسير الصحيح والوحيد للعمل، بل تفسير صحيح وصالح. يمكن، بالإضافة إلى ذلك، أن يشير أو يصف بعضاً من التفسيرات الغير مقبولة، تلك التى هى غير متوافقة مع الموضوع والمعنى العام للعمل. يمكن أيضاً إظهار السبب لبعض التفسيرات الأكثر شيوعاً أو قبولاً لدى أغلبية الجمهور. يفسر التفسيرات، يشرح كيف ينتج النص أو العمل تفسيرات محددة.

لذلك، لا يرقى الناقد، لمقام قاض، لا ينجز أحكام تحقيقية، رغم أنه يكون مجبراً على القيام بعمله من خلال عمود صغير صحفى. يقيم الناقد ويقدم تفسيراً برهانياً عن المسرحية وعمل مبدعيها (كاتب، ممثلين ومخرج، بالأخص).

كمتلقي، يوضع الناقد فى مكان المتفرج المثالى بدون تحيزات، بتفسير كل نفسانى، مفتوح لكل ما هو جديد، مستسلماً إلى المتعة التى يحدثها العمل. بعد

ذلك يحلل التأثيرات التي أحدثها العمل به. ثم يبدأ عمله الحقيقي، الخاص بفهم معنى العمل والتأثيرات التي تحدث في غالبية المتفرجين، وليس لتقديم هذه النتائج بدون المزيد بنوايا خيرة أو شريرة، بل لشرحها.

يستجيب كل تفسير إلى افتراض أو حدس لمعنى. لابد وأن يوظف العمل ككل عضوى يؤكد أو يرفض ذلك الافتراض. هكذا يعمل الناقد.

لا يجب أن يستسلم الناقد لافتتان التفكير أو علم الجمال "الجمالية"، أى، لا يقدم عن طيب خاطر كل ذلك الذى لا يستطيع شرحه أو كل ذلك الذى يبدو غامضاً ومربكاً بالنسبة لنا. لا يجب أن يسقط فى إغراء الذاتية أو النسبية المطلقة، ذلك الذى لا يجرؤ على تقييم أى شئ لأن كل جدلية فى العمق ليست أكثر من "رأى ذاتى". أمر إنه لا يكون معنى موضوعياً ونهائياً للعمل، ليس هو تأكيد أن كل معنى ذاتى. لقد ذكرنا أن التفسير الجيد يتأسس على بعض من المعانى الممكنة للعمل، تلك التى يحتويها العمل فى بنيته الخاصة وفى معنى العلامات التى يتكون منها. يتحدث U. Eco عن مبدأ "التجاوب العالمى"، الذى يمكن به أن يحيل كل شئ إلى أى شئ آخر مؤسساً على اشتراك ما ممكن شكلى (قياسى، أستعارى، مجازى، رمزى أو متناقض، تجانس، مصادفة غير متوقعة أو جزئية فى مظهر ما شكلى، إلخ). فى الفن من السهل جداً التصديق على هذا المبدأ من التجاوب، العدوى أو العلاقة العالمية لمفاهيم، تعبيرات، أشكال، موضوعات، بنيات، إلخ، لتأسيس تفسير. لكن توجد متشابهات اعتباطية وعلاقات طارئة بشكل خالص ليس لها أية قيمة تفسيرية. لذلك، يميز U. Eco بين "التفسير السليم"، الذى لا يجبر التشابه أو القياس، وبين "التفسير



الذهاني"الذي يرى سر وتآمر المعنى فى كل شئ تقريبا . لا يجب أن يتحول عمل النقد إلى ممارسة لاختلاق أدبى، إلى تلاعب بالألفاظ، إلى استعراض لاستدعاءات وعي خطابى. وحتى إلى أداة للسيطرة أو للهيمنة للحفاظ على افتراض حالات من التميز أو التمييز العقلى.

نقول، أن النقد لا يظهر المعنى الأكيد للعمل، المعنى الذى يجب أن نمنحه إلى عمل، بل كيف تتولد المعانى الكثيرة والمتعددة التكافؤ لعمل ما، أى علاقة توجد بين تلك وهؤلاء المعانى يمكن أن تكون الأكثر قبولا. يبحث النقد عن الفهم والمعنى، متجاوزا مراتب ذوق حسن أو سيئ، يذهب لأبعد من التذوق أو عدم التذوق. يتوسط بين التفاعل أو النقد العفوى للجمهور والإعداد المتزن لمغزى محدد للعمل. لا يحاول النقد تقديم معنى حقيقى للعمل، بل معنى له معنى. كما يقول R. Barthes:

لا يبحث النقد عن حقيقة العمل، العمق، الترجمة الحقيقية أو المضبوطة، لأن "العمق" هو الفاعل نفسه، بمعنى، غياب : كل استعارة علامة بدون عمق، أنه ذلك البعد للمدلول هو ما تحدده العملية الرمزية، فى وفرتها:يستطيع الناقد الاستمرار فى استعارات العمل فقط، لا أن يختزلها مرة أخرى، إذا كان يوجد فى العمل مدلول "مستتر" و"موضوعى"، فلن يكون الرمز أكثر من استبدال، ليس الأدب أكثر من موارد وليس النقد أكثر من فقه اللغة. من العقم حمل المسرحية من جديد إلى ما هو واضح بنقاء، لأنه حينها لن يوجد فى الحال أى شئ أكثر من التحدث ولن يصبح من الممكن أن تتكون وظيفة المسرحية من طبع الشفافة على من يقرءونها، لكن بالكاد من غير المجدى البحث فى العمل عما سيقوله

بدون أن يقوله وافترض أن به سراً أخيراً، لن يكون أيضاً أى شئ غير إضافة،  
عند اكتشافه ١٩٨٣ : ٧٥).

لا غنى عن النقد المسرحى، بسبب كل ما قلناه، من أجل إعادة أحياء وتحفيز  
الجمهور لما هو أفضل على المسرح. قال Oscar Wilde أن " بدون روح ناقدة لا  
يوجد أى إبداع فنى يستحق ذلك الاسم " وان " ليس النقد انعكاس الفن فقط، بل  
تحوله. يخلق الفن نموذجاً مثالياً للحياة، يخلق الإبداع نموذجاً مثالياً للفن " ( Si-  
liunas 1995 : 45 ).

فن التأليف المسرحى والنقد المسرحى، كأنظمة نظرية وكتطبيقات فى خدمة  
العرض وتطور الفن المسرحى، لا يمكن أن يمارسا بالكامل بدون أساس نظرى  
صلب. أحد وظائف النظرية المسرحية هى الخاصة بالاستخدام كدعامة وركيزة  
للعمل الدرامى والنقدى. لذلك ربطنا هنا بين فن التأليف المسرحى، النقد  
والنظرية المسرحية. بالرغم من أنه كان فقط من أجل هذا السبب، الذى سيكون  
مبرراً لجهدنا لتثبيت القواعد لإعداد نظرية عن المسرح<sup>(١٩)</sup>

## الهوامش

١- "ما يمكن أن يظهر، لا يمكن أن يقال"، نقرا في Tractatus للكاتب (1212-4 : 1989) Wittgenstein و "ما لا يمكن التعبير عنه، موجود بالتأكيد". ما يظهر، هو الرمزي (٦-٥٢٢). نطن أنه يشير هنا إلى تفرقة بين الأفعال الرمزية أو الدالة-والتي-لنفس السبب، يمكن أن يقال، تترجم إلى اللغة المقترحة- والأفعال الغير قابلة للاختزال إلى معنى وأنها، لذلك، لا يمكن أن يقال. في المسرح يوجد كلا النوعين من العلامات، لذلك كل عمل سيكون دائما شئ "غير قابل للتعبير" أو "لا يوصف".

٢- بين أن يظهر وأن يدل جوهرى في المسرح ولا نرغب في أن يدرك فهم موقفنا على أنه دفاع عن المعنى في مواجهة إظهار العلامة. على العكس، ما نرغب في توضيحه هو أنه لا يجب حل هذا الشد لا بإلغاء المعنى؟ وهو ما يكون مستحيلا ويؤدي إلى إرباك المتفرج-، ولا إلى إلغاء الإظهار وتأثيراته المباشرة (النشاطية، البيولوجية، المحفزة)، على هامش المعنى. ما يفهم من خلال هذا المنظور، هو أننا لن نكون قادرين على الموافقة على ما يقوله I. Reguera. فيما يتعلق بالأفكار الجمالية الخاصة بـ : Wittgenstein (1999) 18:

"البقاء في الصورة نفسها، في الكلمة نفسها، ليس شيئا معطلا لتحقيق الجمالي: أنه ببساطة لا يذهب إلى ما وراء عالم ميتافيزيقي داخلي غير مؤكد، إنه التفاضل عنها كصور أو كلمات لشئ. إنه ما يجب فعله: البقاء فيها، وهو ما يعنى إلغاؤها في معناها التقليدي. البقاء فيها هو، كذلك، عندما تلقى، البقاء في الأفعال والتطبيقات التي تدعمها، التي تكونها في حقيقة الأمر (أفعال اللغة). الأفعال والارتكاسات الفنية، ليس الكلمات والصور، هي، أيضا، هدف علم الجمال. لعلم جمال محلل. لا توجد لا الكلمة ولا الصورة هناك لتنتج تأثيرات ولا أى معنى. إنها ما هي ولا شئ آخر".

سيحتتم علينا التحدث، وفقا لما يحدث على المسرح، عن مادية العلامة (المدلول) في مظهرها السابق-اللفوى، أى، قبل أن تصبح دالة. لما يدرك تأثير مباشر بسبب الحدث البسيط بوجوده هناك، في المسرح، في مكان مميز. سيكون للتعجب والصمت تأثيرات جمالية مباشرة منتجة من قبل العلامات والجشطات قبل أن تدمج في المعنى العام. نذهب إلى المسرح، في المقام الأول، "لنتأثر" بما نراه.

٣- في الغالب نجد نصوصاً تؤدي فيها صعوبة التحليل للعلامة المسرحية إلى صيغ مريكة أو قليلة الفاعلية، كالتي يقدمها T. Kowzan لتعريف وحدة تحليل العمل المسرحي: "الوحدة السيمولوجية للمرض هي قطعة تحوى كل العلامات المرسله تزامنيا، قطعة دوامها مساوى لما للعلامة ذات الدوام الأصغر" (١٩٩٧ : ١٥٢). أيضا، عندما يصف Kowzan التشفيرات ١٢ للمسرح لا نفهم بأى معيار يفعل هذا، حيث إن العلامات لتلك التشفيرات ليست فقط متغايرة فيما بينها، بل أن البعض تستطيع ألا تكون متحفظة (الحركة، الضوء أو النبرة، على سبيل المثال)، وهو ما يصعب بشكل كبير تعريفها الدال. بما أن عملاً مسرحياً، بالإضافة إلى ذلك، يستطيع ألا يستخدم جزءاً كبيراً من هذه التشفيرات وأخرى تظهر تشفيرات أخرى مختلفة عن هذه ١٢ المشار إليها، تبدو لنا التفرقة مريكة بقدر عدد التشفيرات الموضوعة نفسها.

٤- كما سنقول لاحقاً، تشكل المكونات الست التي نميزها في العلامة (الدال، الإظهار، المعنى، المرجع، المدلول والمعنى) كلية دالة لا تتجزأ، رغم كونها محللة. إظهار "الجسد الدال" يظل مستغرقاً فرعياً في "العلامة الجسدية" مثل: "العنصر الأولى لعرض مسرحى ( . . . ) يكون مقدماً من قبل جسد بشرى يظهر ويتحرك. جسد بشرى يتحرك يظهر كأنه حقيقى ( . . . )". بالرغم من ذلك، يتأصل العنصر الدال للمسرح في أمر أن

هذا الجسد البشرى ليس بالفعل شئ بين أشياء لأن شخصاً ما يظهره، يقتطعه من سياق الأحداث الحقيقية، ويبنيه كعلامة، مبنياً كدوال، فى الوقت نفسه، الحركات التى تتجزأ والمكان الذى تدرج فيه (Eco 1975 : 96).

5- الكتاب الذين يتحدثون عن معنى العلامات كثر (أفكار، تعبيرات، نصوص، وأيضاً أفعال وحوادث)، لكن بدون فعل التحديد الذى نضعه هنا عند تمييزه عن الدال والمدلول. أيضاً " Lotman: "عندما نقول "هذه واقعة دالة"، أو نؤكد بصدد حدث "لا تهتم، لا تعنى شيئاً" فإننا نؤكد أن "لها معنى" لإدراكنا هى مرادف "لها قيمة" أو أيضاً "لأنها موجودة" (1979 : ٤٢). أيضاً Ch. Morris (1974) يتحدث عن "القيمة المؤثرة" للعلامات، بالقياس بأنها تبرر تصرفات تفضيلية.

٦- يكشف المسرح الاعتباطية والاصطلاحية للعلامة، بالقياس بأن، بتحديدات معينة، فى المسرح أية علامة يمكن أن تدل على أى شئ (حدود بمعنى أن العلامات المتحدة بمدلول- كلمات وأيقونات، على سبيل المثال- يجب أن تلتفى ذلك المدلول حتى تعنى شيئاً آخر). ما يبدو مستحيلاً هو أن تتوقف العلامة عن أن تكون دالة، أو ألا تعنى شيئاً.

٧- يقدم (M. Pozuelo Yvancos 1997 : 228- 260). لتفسير يعكس استخدام هذين المفهومين ويسمى، مقلداً Tomachevski، نسيج على الترتيب المنطقى-الزمنى للأحداث وحبكة على الترتيب الفنى المشاهد فى العمل. نحن نظن أن هذا الاختلاف الاصطلاحى يفتقر إلى الأهمية.

٨- رغم أمكانية التطابق، فإن الشكل الخالص والشكل المادى ليسا الشئ نفسه. الشكل الخالص هو الشكل الحسى المنقى، تعبير عن خلاصة شئ ما، إعلان عن المحتوى بدون إضافات أو زوائد. علاقته بالمحتوى مدركة (الشعر الخالص لـ J. Ramon Jimenez على سبيل المثال). يذيب الشكل المادى حدود الشكل حتى نقطة عدم الحفاظ على علاقة مباشرة (مرئية، مدركة) مع المحتوى. لاكتشافها لابد من تحقيق عملية ذهنية، تفسير. لقد اكتشف الفن المعاصر القيمة الجمالية للشكل الخالص والشكل المادى. بالرغم من ذلك، لا يتحتم علينا الخلط بين شكل مادى وشكل خالص وشكل فارغ، شكل بدون محتوى، وهو ما يفسح المجال إلى الشكلية الجمالية، تيار يبرز الشكل غير مبال بالمحتوى.

٩- نفضل استبدال المصطلح "الظهور على المسرح" بـ "الإخراج" أو "الإعداد المسرحى".

١٠- لا أحد مثل D. Mamet كان أكثر وضوحاً فيما يتعلق ببعض الأخطاء حول صفة الشخصية ومهمة الممثل. "لا يحتاج الممثل التحول" إلى الشخصية. بالفعل، تلك الجملة لا تعنى شيئاً. لا توجد شخصية. فقط توجد بعض الجمل فى ورقة. توجد بعض الأسطر للحوار التى يجب وأن تكون مقالة من قبل الممثل. عندما يقولها بصدق، فى محاولة للوصول إلى الهدف المعلن بقليل أو كثير من جانب الكاتب، يتوهم الجمهور شخصية على خشبة المسرح. حتى يصدق ذلك الوهم، لا يتحتم على الممثل أن يحتمل لا شئ إطلاقاً (1999 : ١٦). وبعدئذ: "تعليم مؤسس على البحث عن بواطن" بالعاطفة" المفترضة، رغم أنه ربما يفعل هذا بدوافع صادقة، فقط يجهزكم لتكونوا محتالين. لا يتحتم على ممثل أبداً البحث عن البواطن" (١٠١).

١١- تذهب الحاجة إلى التطابق فى الكثير من الأحيان إلى ما وراء الشخصية وتنقل إلى الفنان، الذى يتممها. يؤدى الممثل والممثلة اليوم وظائف رمزية داخل ثقافتنا كتعبير مثالى عن حرية وحدة الحياة التى تبدو غير مخترقة من باقى المواطنين. تنشأ مخادعة الفنان من الرومانطيقية ولها معنى غامض: تقدم من جانب التمرد ضد المجتمع المقموع، ومن جانب آخر تستخدم للتصعيد والفهم للمنطق المجنون للإنتاج الرأسمالى.



- ١٢- "لا توجد تجربة نضرة وجديدة بدون مكان خالص، بكر، يأويها" (Brook 1994 : 12).
- ١3- من أجل دراسة لتطور الفضاء المعماري المسرحي، منذ عصر الباروك وحتى أيامنا، وتأثيره على أسلوب العرض والتأويل، انظر Mackintos 2000. لنتائج دراسته ذا اهتمام خاص (الفصل ١٢، الصفحات ١٤٢ حتى ٢٦٥)، مثل: نادراً ما يقدم المسرح الجيد في قاعات كبيرة (صفحة ٢٤٢)، بدون نطاق معماري محدد، مكان "حر" ليس مسرحاً، بل بالأحرى مستودعاً (صفحة ٢٦٠)، كثافة الجمهور، بالإضافة إلى حجم قاعة الحضور، عناصر حيوية للمعمار المسرحي (صفحة ٢٦١). تكون بعض المقاعد الغير مريحة للجميع أكثر فاعلية لإنتاج إجابة أكثر تركيزاً للجمهور من بعض المقاعد المريحة (صفحة ٢٦٢). أو الغرض الأساسي للعمارة المسرحية هو التزويد بقناة حتى تتدفق الطاقة (صفحة ٢٦٢).
- ١٤- "حتى يوجد اختلاف بين المسرح واللا مسرح، بين الحياة اليومية والمسرحية، من الضروري أن ينتج فهم للزمن الذي لا يفصل عن تقوية للطاقة" (Brook 1994 : 41).
- ١5- "ليس للمسرح صلة بالمباني. ولا بالنصوص. الممثلين، الأساليب أو الأشكال. توجد خلاصة المسرح في تسمية غامضة الزمن الحاضر. الزمن الحاضر مدهش. (. . .) عندما تتفكك هذه الذرية للزمن، يجد كل الكون محتوى في صغره اللامتاهي" (Brook 1994 : 97).
- ١6- لا يمكن تجنب الصراع بين الكتاب، الممثلين والمخرجين في المسرح. نتحدث أيضاً عن مسرح الكاتب، "مسرح الممثل" و "مسرح المخرج". يدرس الأدب الدرامي "مسرح الكاتب". كان مسرح الممثل خاصاً بالقرن التاسع عشر، حيث كان الممثل الأول الشخص الأكثر تميزاً، وهو ما أفسح المجال إلى تبعيات وتحديدات مفردة. في القرن العشرين ينشئ ما أسماه البعض بمبالغة استبداد المخرج، الذي لا يمكن التفاوض عن عمله الآن. لقد ذكرنا ان المسرح هو فن جماعي. أي تملك حصري هو اغتصاب، سرقة.
- ١٧- عندما لا يوظف عمل مسرحي في مستوى الاتصال. يصبح غامضاً ومبهماً. يمكن أن يفسر المخرج ذلك الإبهام، الكاتب أو المصور، باللجوء إلى إيهائه الخاصة، المضافة ذات العلاقة العرضية بالعمل فحسب، عندما لا تكون اعتبارية.
- ١٨- يمكننا إحصاء هذه التأثيرات الإيجابية بتنوع كبير للمصطلحات. ينتج كل عمل في كل متفرج ارتكاسات مختلفة، بدرجات متفاوتة من الحدة والعواطف المتقلبة. كأسلوب كصرب مثل، أكثر من كونه محاولة لتعريفنا وتحديدنا للتأثيرات المستحسنة، يمكننا تمييز:
- التسلية السلبية: شئ خارجي يحدث بنا متعة بدون أن يتحتم علينا بذل أي جهد لذلك.
- التسلية الإيجابية: شئ يحدث بنا متعة بشرط أن نفعل شيئاً (أن نتحرك، نشغل شيئاً، نتواصل مع الآخرين، إلخ) لابد وأن يكون الجهد قليلاً.
- الإلهاء : شئ يجذب ويشغل انتباهنا بدون أن يتحتم علينا بذل مجهود من أجله.
- التلهي : الابتعاد عن قلق، إرجاء التزام أو عمل. شئ يجذب انتباهنا بدون جهد، يأسر انتباهنا ويجنبنا بذلك المعاناة أو التوتر المحدث من قبل شئ.
- متعة : إشباع حاجة، إلغاء ألم أو توتر. إنها حسية، بدنية، مرتبطة بالحواس الجسدية.
- استمتاع : متعة منتجة من غرض فني أو ذهني.
- إرضاء : متعة منتجة من التحقيق لشئ أو نيل غرض محدد.
- مكافأة : إثابة، متعة منتجة من الاقتناء أو نيل شئ بعد جهد.



لذة : متعة معتدلة منتجة من التأمل أو الاستماع لشيء.  
سرور : سعادة معتدلة ومستمرة من التعاقب، النيل أو التحقيق لشيء يبحث عنه أو ينتظر.  
سعادة : متعة عفوية وعامة، ذات دوام محدود، مدفوعة من قبل شيء محدد.  
طرب : سعادة مباغطة وسامية مدفوعة من قبل شيء غير متوقع أو مرغوب بشدة.  
غبطة : إثارة ممتعة سامية مدفوعة من قبل النيل لشيء مرغوب بشدة أو على شفا نيله.  
سعادة : حالة من السعادة والرضا العامة مع غياب القلق والألم.  
متعة : متعة جمالية، عقلية أو حسية عميقة.  
١٩- ملحوظة أخيرة : كل ما ذكرناه وبرهنا عليه في هذا العمل "قابل للنقاش"، بمعنى "يمكن تقبله كما يمكن رفضه" وعليه، للسبب نفسه، يتطلع إلى، أو يستحق، "أن يكون مناقشا".

# ملحق تحليل نصوص مسرحية



نعرض هنا، باقتضاب للمناقشة، مقتطفات من أجزاء لنصوص مسرحية تعكس أو تظهر بعضاً من الأفكار النظرية المقدمة على مدى دراستنا. ستكون ذات نفع فى تقديم أساس أكبر لكم ما أثبتنا، ورغم ذلك لا يجب أن نخلطها، بالبرهنة. إنها بالأحرى، تأكيد، على حدة، لا يمكن أن يستبدل بتماسك وصحة النظرية، وقد تؤكد الخطأ أيضاً. لم نرغب فى إدخال هذه النصوص داخل الخطاب النظرى للحفاظ على ترابط وضعيتنا وعدم الخلط بين التعريف والبرهنة والتأكيد أو التوضيح، لتجنب تداول الخطاب، فى النهاية. يمكن أن يمتد هذا الملحق بلا نهاية، محلاً عناصر ومظاهر النص والعرض على مدى التاريخ، وهو ما يمكن أن يكشف مظاهر تطويرية ذات نفع كبير، لكن هذا سيفرق هدفنا بالكامل، لذلك فإننا نقتصر، بشكل احتمالى إلى حد ما، على بعض الأجزاء الدالة، المختصرة، التى يسهل وضعها فى سياقها. يبدو لنا هذا المنهج أفضل من المنهج الذى يستخدم عادة فى أعمال أخرى، حيث يتم الاستشهاد داخل الخطاب النظرى وعمل إسنادات متكررة لأعمال وعروض قد يعرفها القارئ عن طريق الصدفة فقط.

## **حول الوظائف المسرحية والشهدية للنص الدرامى**

**المشهد ١، الفصل ١، من هاملت، لويليام شكسبير (١).**

Elsinor أليانور. إفريز أمام القلعة

(فرانسييسكو حارسا. يدخل برناردو متجها نحوه)

- من هناك؟

- لا أجبنى أنت واكشف عن نفسك

- عاش الملك

- برناردو

- أجل.

- جئت فى موعدك بالضبط

- لقد دقت الثانية عشرة. اذهب لتنام فرانسيسكو

- شكرا جزيلا على إخلاصك. الجو قارس البرودة وأنا متعب

- هل كانت نوبة مراقبة هادئة؟

- لم تتحرك فأرة واحدة

- إذن طابت ليلتك. إذا قابلت هوراشيو ومرسيلو، رفقائى فى المراقبة،

أخبرهما أن يسرعا

- كأنتى أسمعهما، قفا من هناك؟



- (يدخل هوراشيو ومرسيلو)

- صديقان للوطن

- ومن رعايا ملك دنمركة.

فى المقام الأول، يتطلب التوزيع إلى فصول ومشاهد (متعددة ومتعاقبة)، وعى  
بالنوع والاختيار لبنية وتنظيم النص والحدث الدرامى، تنظيم يحدد التطور  
اللاحق للنص، فلا يمكن، على سبيل المثال، أو قد لا يكون مترابطا ، البدء  
بتقسيم نص درامى إلى فصول ومشاهد لتتحول بعد ذلك إلى نص بدون أى  
تقسيم خارجى أو تجزئة مشهد تبعا لمعيار وبعد ذلك يستخدم آخر مختلف كلية،  
إلخ. هكذا يبدأ الكاتب المسرحى باختيار بنية أو مخطط خارجى أو شكلى، لكن  
لابد وان يستجيب إلى مستوى أولى من البنية الداخلية، أى، لابد وإن يكون لديه  
فكرة ما، لكنها قد تكون غامضة أو غير دقيقة، حول محتوى الحكمة أو القصة  
التي ستخترع وتبنى. نقول خطة، تحدد على الأقل من المشهد الأول(كما يفعل هنا  
شكسبير)، الخطة الشاملة للعمل. مبدئيا لا نشير إلى ما فى ذهن الكاتب قبل أن  
يكتب، فهو أمر لا يهمننا على الإطلاق، لأن ذلك ينتمى إلى "المؤلف التجريبي"،  
وليس إلى المؤلف المسرحى. ما يهمننا إظهاره هو، بمجرد أن يختار، سيحدد ذلك  
المخطط الداخلى والخارجى المبدئى أو سيشترط الاختلاقات والقرارات التالية  
التي سيتخذها. هذا التحديد المسبق فيمضى ما حصرى، لكنه فى آخر "مساغ" أو  
مضخم: يتيح التركيز، التكثيف والامتداد لسلسلة من الوسائل اللغوية والذهنية  
التي يتميز بواسطتها المسرح عن أشكال إبداعية أخرى لفظية وفنية. على سبيل

المثال، فى هذه الحالة، أسلوب وصف المكان ووضع الحدث فى الزمن، مختلف كلية عما يفعله راو. يقال: "اليانور. أفريز أمام القلعة". لا شئ أكثر تركيبية. لن يفعله هكذا راو يرغب فى حكي وبناء قصة. لاحظ، مثلاً، البناء الأسمى، مع غياب الفعل وأيضا الفاعل، كعلامة لعدم التشخيص والوظيفية الوصفية الخالصة. يكفيننا معرفة أنه توجد قلعة بساحة أمامها (أى، إن القلعة فى العمق ونرى المكان الأمامى) وإن تلك القلعة تنتمى إلى "إقطاعية" أليانور (سرعان ما نعرف، من خلال شخصية، أنها موجودة فى دنمركة وأنها قلعة الملك). إذا كان شكسبير قد كتب هاملت وهو يفكر فى أى قارئ كان، غير مهتم بتقديم العمل على المسرح، لكان أكثر وصفية وأكثر إخباراً، أيضاً كان سيعتق "بأسلوب" وشكل الكتابة، مضطلعا بالصفة الأدبية لنصه، وعلى العكس إذا كان قد تخيل قارئ من أربعة قرون لاحقة. إذا كان قد فكر فى ذلك الشكل للذرية المجيدة بقليل أو كثير، كان سينتبه إلى أنه يجب وأن يحدد قليلاً أكثر ذلك المكان وذلك الزمن: الفترة، المنطقة حيث تتطور الأحداث، بعض الخصائص الأساسية لذلك المكان، إلخ، أين توجد وكيف هى Elsinor أليانور، فى آخر الأمر. اليوم، بسبب معرفتنا التاريخية، نستطيع بسهولة إعادة بناء ذلك المكان وذلك الزمن فيما هو أساسى، بطريقة كافية مثلما نستطيع تخيل مكان الأحداث. بقراءة هذه البداية للمشهد والعمل (لا ندخل هنا فى مناقشة تاريخية- فقهية لغوية حول أدبية وكتابية النص الذى نشره) نظهر أن الكاتب لا يفكر كراو، ولا كشاعر، ولا كمؤرخ، بل ككاتب مسرحى، أى، يفكر ويتخيل العرض، عرضاً حقيقياً ومباشراً، فى مكان معروف، مثلما كان الحال مع شكسبير، أو عرض مستقبلى ممكن فى مكان غير محدد، كما فى حالة مؤلف معاصر. عند اختيار النوع، كان شكسبير بالتأكيد أكثر تأثراً

بالملائمات الأدبية والمشهدية لزمته عما كان سيكون عليه كاتب اليوم، لكن لكليهما الأسلوب الأساسى نفسه فى المباشرة والكتابة.

بعدئذ نقرأ سلسلة من الإجابات والردود المضادة القصيرة، الموضوع على شفاه شخصيتين لا نعرفهما تماما، بالرغم من أننا نستطيع تخيل بعض من ملامحهما الأساسية فى الحال، وهو ما سيفعله متفرج بشكل مباشر عند رؤيتهما على المسرح، شخصيات ترتدى زياً سيسمح بالتعرف على هويتهما بشكل أولى وسريع. جنديان، نستنتج هذا نحن القراء بأى شكل من الأشكال بمجرد أن تنتهى ثلاث أو أربع إجابات. لدينا مخططات ذهنية عن قلعة وبعض الجنود يقومون بالحراسة، وهو ما يسمح لنا بتحقيق الاستدلالات القليلة لإضفاء معنى مباشر على ما نراه ونسمعه على خشبة المسرح. لا نستطيع التدخل هنا لتحليل كل ما تفترضه (تعريض منطقي ومحادثي) تلك الكلمات وأشكال التحدث الأولية للشخصيتين، ليس ضروريا لما نوضحه وأى شخص يمكن ان يعمل ممارسة ذهنية حول كل ما يفترضه ذلك "من هناك" أو "عاش الملك!"، على سبيل المثال. يهمنى أكثر كشف الوظيفة المشهدية والدرامية للحواشى المتضمنة فى النص، عند مناشدة جندي لآخر "أكشف عن نفسك"، يشير إلى فعل مزدوج، أن يكشف عن نفسه؟ بلاشك وجهه مغطى- وأن يقول كلمة السر المماثلة ليعرف عما إذا كان جنديا صديقا أم عدواً. لذلك، فإننا نعرف من خلال إجابتين شديدتى الاقتضاب أنه يوجد جنديان للحراسة، وأن أحدهما أمام القلعة، والآخر يأتى أو يظهر مغطى، لا يتم التعرف عليه مباشرة، بالتأكيد لأنهم لا يرون جيدا (فى حالة العرض سيعرفه المتفرجون، لأنه بكيفية ما سيتم إخراجه على أنه مساء،

بالضبط منتصف الليل، كما تخبرنا بعد ذلك الشخصيات نفسها). سنعرف أيضاً، من علامات الإعجاب، الصراخ، إنه يجب أن تكون هناك مسافة جسدية معينة بينهم لجعل ذلك الشكل من توجه أحدهما إلى الآخر محتملاً. هذا الأسلوب فى التحدث هو تحديد إرشادى حول الشكل الذى يجب وأن تفسره وتقدمه تدخلات الممثلين، وهو ما يفترض أخذ موقف محدد بدنى، أسلوب معين أو شكل من التحدث الخاص بالجنود، بثبات، قوة وثقة، أيضاً بإيقاع معين، بالأحرى سريع، بدون ترك زمن طويل بين إجابة وأخرى. لذلك، يلمح بصوت، تنعيم، موقف بدنى، أيضاً إيماءات قصيرة لإعادة تعزيز الصوت وما يقال، وأيضاً زمن، مكان ومسافة مكانية. نكرر ان كل هذا راو، سيتحتم عليه بالضرورة فعله بأسلوب آخر، مبدعاً فى المقام الأول صوتاً ووضعاً أو وجهة نظر سردية، بنبرة وإيقاع مختلفين، مكيفاً إيقاعات القراءة والعمليات الخيالية التى يرغب فى إدخالها إلى القارئ، مستملاً انتباهه وخياله بتفاصيل وصفية بصرية ودقيقة أكثر بكثير، يحملونها إلى الخيالية بطريقة فعالة، محتملة ومترابطة. بلا شك، بالمزيد من الكلمات<sup>(٣)</sup>، وبينية أخرى، ببناء شكلى ونحوى آخر.

إذا مضينا للأمام قليلاً نجد أنفسنا مع وسيلة أخرى شديدة الوضوح للكتابة الأدبية: الاستخدام للأسماء الخاصة. فى الحال تقول الشخصيات اسمها، وتقوله بخاصة لنا، المتفرجون أو القراء، حتى نستطيع بسرعة أن نصنع بأنفسنا "إنشاء للشخصيات"، حيث لا غنى عن تعريف هوية أو تمييز الممثلين الذين سيظهرون على المسرح. سرعان ما نعرف أسماء أربعة شخصيات، وهو ما ليس قليلاً عندما يكون قد مضى بالكاد دقيقة من الحدث الدرامى. فى المسرح تكرر الشخصيات

اسمها وأسماء الشخصيات الأخرى كثيرا، لأنها وسيلة جيدة حتى لا يحتار المتفرج. الاسم هو الوسيلة الأكثر سهولة لتعريف شخص وشخصية، لأن القليل يقال لنا عن وضعها أو هويتها الحقيقية، شأن لا يهمننا في المسرح أكثر من كونه تبعا للأحداث(لفهم وتفسير أفضل لما يحدث على المسرح). نقول إنه ليس لدينا أي فضول سيكولوجي ولا تصنيفي في حد ذاته ، كما يمكن ان يفهم المسرح الطبيعي السيئ. "التشخيص" للشخصية مسرحي، مثل كل شئ في المسرح، خارجي و "ناقص"، ليس حقيقياً ولا واقعياً، أى، أنه موجود هناك حتى يوضح لنا فكرة عما هو إنسانى عام، وليس عما هو فردى خاص، تناقضيا، حتى يمكن تجسيد تلك العمومية، لابد وأن تكون الشخصية مصاغة أو مختلقة جيدا، تظهر لنا الحالة والتصرف الأصلي، فريدة، قادرة على إحداث غرابة وتأثير بسلوكها. هنا، يتفرد الجنود سريعا، لكنهم يفعلون هذا من خلال طريقة كلامهم وتصرفهم، بالنسبة إلى أنفسهم مثلما بالنسبة للآخر. نعرف أن أحدهم شديد الدقة، وأن الآخر شاكرو ومتعبا. بعد ذلك نعرف أنهما ينتظران الآخرين من زملائهم في المراقبة، هوراشيو ومرسيلو، وهما ليسا في مثل أنضباط برناردو، لكنهما سيصلا قريبا. يظهر الأثنان المقدمان، من أسلوب التحدث، أو أننا نستطيع افتراض أنهما شابان، يسميان بأسمائهما كزملاء .

النص مليئ بدلالات أخرى زمنية ومكانية:إنها الثانية عشرة مساء(إنها ساعة "رمزية"، اللحظة الأكثر إظلاما، ساعة تقسم الليل وبدأ التغير نحو البزوغ، ألخ) الجو قارس البرودة(يمكن أن يكون فصل الشتاء)، ربما كانت الأمسية "شديدة" الهدوء(لم تتحرك حتى فأرة واحدة، مما يعنى أن الحارس كان شديد التيقظ مما



يخلق توقعياً معيناً فى القارئ أو المتفرج، حالة من التيقظ الخاص، "تلائم" الجندى - لماذا ذلك الصمت؟ ماذا سيحدث؟ سيستل بشكل واع بقليل أو كثير-). تزداد المكيدة عندما يقول فرانسيسكو كأنه "يسمعهما" (عن هوراشيو ومرسيلو)، لكونه افتراض (يقول كأنه) فهو افتراض متكلف قليلا، يحدث صعوبة فى معرفة من يكونوا، أيضا عما إذا كان من يقترب واحدا أو أكثر. بالرغم من أنه يطلب منهم كلمة السر مثل فرانسيسكو، نرى أنهم لا يجيبا الإجابة بنفسها، لكن إجابتهما تكفى حتى يتم التعرف عليهما. يحذف ما هو غير ضرورى، حيث يمكن افتراض أنه يعرفهما ببساطة من الصوت ومن غير الضرورى تكرار كلمة السر، زيادة يمكن الإستغناء عنها.

خاصية نصية أخرى لهذا الجزء هى التطور "المضاد للمقطع" (سؤال-جواب) للحوار، بدون علامات تستهل الإجابات. إنه شكل شديد المباشرة والتركيبية من التماور نعرفه فى الحال على أنه مسرحى، أمر يفهم بسهولة بمجرد الذهاب إلى المسرح لمرتين أو إذا تمت قراءة مسرحية كلاسيكية. أنه حوار "فى الحاضر"، واقعى، ليس محكى. تحديدا لأنه لا يأتى محددا نحويا ولا يقدم لنا على أنه تابع لأى ضمير آخر غير ضمير الشخصيات نفسها، وعليه يستطيع الممثلون منح حياة لذلك الحوار، جعله حقيقى. لا يتصرف الممثل مثل من يعيد إنتاج ما يحكيه أو يقوله آخر (الكاتب)، بل ما يجسد ويجعل الحوار وفعل بعض الشخصيات التى أختلقها آخر حاضرا.

كل هذا الذى يحدث، من خلال وسائل نصية، فى بداية العمل، يحدد لنا شيئا أثبتناه على مدى هذه الدراسة، الصفة المطلقة للعرض والحاجة، منذ البداية،

لخلق الشروط الأساسية المكانية-الزمنية للحدث. لذلك يعتمد على القدرة العامة للمتفرج، معرفته بالعالم، وأيضا كفاءته المسرحية، معرفته للخصائص الأساسية للنوع المسرحي. يستجيب "الإفراط" المعلوماتي المضاف للحوار إلى الحاجة لتسهيل أو جعل الاستدلالات المترابطة ممكنة، بيانات لا يمكن أن تتقل بواسطة وسائل صناعية أو إضافات سردية أو تفسيرية، أى، بشكل خارجي، بل بواسطة الحوار والحدث، الحفاظ على أقصى حد للأحتمالية في المواقف.

يوضح كل ما أظهرناه في هذا المقتطف المختصر فرضيتنا حول ان الصفة التمثيلية للعرض تشترط وتجعل النص المسرحي ممكنا، يكتب ويتخيل دائما من أجل المسرح وله.

حول حضور الكاتب في النص الدرامي وكيف يدخل نصوصاً ذات طبيعة تعليمية وخطابية داخله نفسه

### **الفصل الثالث، المشهد الثاني، من هاملت، ل. و. شكسبير**

بهو في القصر

(يدخل هاملت ومعه بعض الممثلين)

هاملت - أرجوكم أن تلقوا العبارة كما أنطقها أمامكم، بهدوء وتلقائية. أما اذا صرختم بالألفاظ كما يفعل كثير من الممثلين فأفضل أن يلقيها منادى المدينة. ولا تسرفوا أيضا في الإشارات كمن ينشر بمنشار في يده الهواء بل عليكم وسط الطوفان والعواصف وفي حومة الغضب أن تصطنعوا الهدوء والأعتدال حتى

تخففوا من حديثها فإننى لأتألم بشدة من رجل عنيف بشعر مستعار على رأسه  
يتملك منه الغضب ويصيح بجنون حتى يمزق آذان الواقفين فى صحن  
المسرح ( . . . )

### الممثل الأول- أعدك يا سيدى بأننا سنفعل

هاملت- لا تسرفوا فى الهدوء أيضا وأجعلوا من فطنتكم رائداً لكم وأجعلوا  
أفعالكم مطابقة لحديثكم وحديثكم مطابقاً لأفعالكم وأحرصوا على ألا تتجاوزوا  
حدود الاعتدال الطبيعى فكل نوع من الغلو خروج على غرض الفن الدرامى  
الخاص الذى كان يهدف دائماً منذ بدايته وحتى يومنا هذا إلى أن يكون مرآة  
تعكس الطبيعة تظهر فيها الفضيلة بقسماتها والحقارة بصورتها وكل زمان وجيل  
بشكله وخصائصه، فإذا ملنا نحو التفريط أو التقصير فربما يضحك هذا الجهلة  
ويتأسف عليه العقلاء الذين لا بد وأن يرجح حكم أحدهم فى تقديركم على رأى  
ملء حشد من الآخرين.

هذا مثال جيد على تدخل الكاتب-المسرحى فى العمل المسرحى نفسه، أى،  
مزج الحقيقة بالخيال. أولاً، من الواضح أن الكاتب لا يستطيع التحدث بطريقة  
مباشرة، إلا أن يبنى هو نفسه فى شخصية، كما فعل بطريقة بارعة. T.Kantor  
ممسرحاً لذاته ومقتصياً ومقصياً كذلك العرض - التمثيل، بالرغم من أنه لا  
يتدخل أبداً شفها. نقول ان على الكاتب أن يفعل هذا، من خلال الشخصيات ،  
فى هذه الحالة يفعل شكسبير هذا من خلال هاملت. لذلك لا بد وأن يقدم  
أحتمالية للموقف الذى سيقول فيه ما سيقوله، وهو ما ليس بالضبط ما قالتة

الشخصية نفسها، ولا أيضا عن كل ما قاله الكاتب، هنا ويليام شكسبير. نرى أنه بدون، يدمج هذا التدخل الخارجى، بواسطة منهج محتمل : تعاقد هاملت مع بعض الممثلين على ان يقدموا مشهداً كتبه هو بنفسه، هذا المشهد، بدوره، مبررا جدا، لأنه سيكون الوسيلة التى بواسطتها سينزع هاملت القناع عن تلك "الحية التى أنتزعت الحياة من والده" "عن من نصب نفسه اليوم ملكا"، "ذلك الساقط" و"تلك الساقطة الفاسقة" - والدته-، مثلما يكشف له الظل، شبح والده.

لذلك لدينا، موقف محتمل يسمح منذ البداية، بدمج نص ما ذى طبيعة خطابية أو تعليمية داخل الحدث الدرامى "يعطله" وقتيا. هل يدمج ويبرر أيضا كل ما يقوله هاملت وكيف يقوله؟ من جانب أجل، حيث إنه يهتم كثيرا بهاملت، بتوافق مع موقفه ولحظة الصراع العام، الذى يحققه ذلك العرض المتعمد بطريقة صحيحة وهكذا يمكن ان يصل هو إلى الهدف الذى ينشده: إماطة اللثام عن قاتل والده. لكن، من جانب آخر، لا نستطيع التوقف عن التفكير فى أنه من خلال هاملت، فى هذه اللحظة، ليس هاملت هو من يتحدث فقط، الشخصية الخيالية، بل أيضا شكسبير، الشخص الحقيقى. إذا لم يكن هكذا فريما كانت الفقرة أكثر إقتضابا وموجهة، ليس فقط نحو أسلوب التفسير، بل نحو مظاهر مشهدية أخرى أو عن العرض الذى، فى لحظة، سيتوقف عن كونه متخيلا داخل الخيال ليصبح خيالا حقيقيا، مثلما يخطط هاملت. هذا هو الميتاتياترو، بالطبع، لكن بدون الخروج من الخيال العام. قد نقول ميتاتياترو من المستوى ١، بينما جزء تدخل هاملت زائد، إنه ميتاتياترو من المستوى ٢، لأنه يسدد خارج المسرح،

نحو أسلوب تقديم وتفسير الأعمال الدرامية في العصر الإيزابيلى. متفرج عصره كذلك سيفسره، مثلما تفعل اليوم. من الواضح أن شكسبير يفعل هذا بطريقة متعمدة، ومما لاشك فيه أنه مطلع على صعوبة فعله، إذ أنه بطريقة أخرى لن ينجزها بمثل هذه المهارة. لكنها تسير جنبا، لذوقنا، ويكون الدليل فيما يمكننا ان نسميه الدليل على الحذف أو الدليل على الإستبدال، صلب فى حذف الفقرات الزائدة أو إستبدالها بأخرى أكثر ملائمة، فى هذه الحالة، أقل خطابية وأكثر مسرحية. إذا لم تصمد أمام الاختبار فإنها تؤكد ارتياب الشخصية المتكلف (مزج، إضافة) من نص ليس درامياً داخل عمل مسرحى، مهما تكن طبيعة ذلك التضمنين، سردي، شعري أو خطابي، كما فى هذه الحالة. بالرغم من ذلك، نحن متفرجو اليوم، نشكر شكسبير على أنه تكلف هذا الحوار لهاملت، حيث أنه يسمح لنا بمعرفة أفضل لنظريته التفسيرية والمعلومات القيمة عن المسرح فى عصره. تؤكد نظريته التفسيرية أسلوبنا فى فهم بعض المظاهر الأساسية للتمثيل المرتبطة بطبيعة المسرح والعرض نفسه. على سبيل المثال، "البساطة"، أحد الشروط الأساسية للمسرح، بما أن الخيال لا يستطيع ولا أن يتعد كثيرا عن الحقيقة (الطبيعة)، يقول شكسبير، مثلما فهمها فى عصره)، ولا أن يقترب بأفراط منها، مثلما سيدافع Diderot و Lessing بعد ذلك بسنوات. لا يجوز المبالغة فى العواطف، كما هو المعتاد فى الحياة وفى المسرح السيئ، ولا أن تكون خائفة أو ضعيفة أيضا، كما يمكن ان تكون فى الحياة وفى المسرح السيئ كذلك. أهتم شكسبير كثيرا بعنصر أساسى آخر لفن التفسير: الصوت والإيماءة. لم يتحتم عليه لا ان يصرخ أو يصيح، فقط حتى يجعل الجمهور يضحك، ولا أيضا فعل حركات مبالغ فيها بالأيدى. لابد وان يكون التعبير فى كل شئ محكوما،



يشمل هذا فى وسط "الطوفان والعواصف وفى حومة الغضب" للعاطفة. هنا يقدم شكسبير، من خلال هذه المقارنة الشعرية الثلاثية، الحشو والتراكم (طوفان، عاصفة، إعصار)، ملمحاً لهاملت نفسه، عاطفته، المضطربة لكنها محكمة وباردة حتى يتمكن من تحقيق انتقامه. ما هو شعري فى شكسبير يكون بشكل دائم تقريبا مدمجا بطريقة مناسبة فيما هو درامى. المبدأ العام شديد الوضوح: "إن الفعل يرتبط بالكلمة والكلمة بالفعل". لا تتواجه الكلمة والفعل فقط، بل لابد وأن "يتجاوبان - معا".

حول الحضور لما هو خارق للطبيعة ومجهول كوسيلة وعنصر درامى

### الفصل الثالث من "El Caballero de Olmedo" فارس أوليدو "لوبي دي بيجا

(عند الدخول، ظل بقناع أسود وقبعة، ويضع يده على معصم السيف، يطرحه أمامه)

ألونصو- ما هذا؟ من هناك؟ عند سماعى لا يهتم. من أنت؟ تكلم.

يا لك من رجل تفزعنى، لم أفزع هكذا!

هل أنت دون رودريجو؟ ألن تقل من أنت؟

الظل- دون ألونصو

ألونصو- ماذا؟

الظل- دون ألونصو

ألونصو- مستحيل

شخص آخر، أنا دون ألونصو مانريكي

إذا كان توهم، أظهر يدك!

أرجع السيف. سأفقد صوابي إن واصلت

أيها الخيال الرهيب!

لأبد وأنه ظلي. . .

ليس شيئاً آخر، غير أنه واضح

قال إنه كان دون ألونصو

كلها أشياء تختلقها

قوة الحزن،

خيال حزين.

ماذا تريد مني، أيها الفكر،

أن تزعجني بظلي؟

(يستمر مونولوج ألونصو، متسائلا عما رآه. يظن أنه خداع معد من قبل فابيا حتى لا يعود إلى أوليدو، حيث إنها كانت تريده أن ينتظر فمن الخطر السير وحيدا في المساء. رافضا إمكانية ان يهاجمه دون رودريجو لأنه أنقذ حياته في مصارعة الثيران، ومن الدناءة دفع الحسنة بالسيئة. ثم يظهر دون رودريجو ودون فرناندو وهما يخططان للجريمة ويتجهان نحو طريق أوليدو. يعود الحدث إلى دون ألونصو، الذي يواصل نحو أوليدو وتسمع أغنية تعلن موته).

ألونصو- هناك يغنون. من سيكون؟

سيكون فلاحاً ما

يتجه إلى عمله

بعيدا يبدو هناك

لكنه سيقرب

حسنا، ماذا؟ إنه يحمل أداة

وليست اللهجة خشنة

بل رنانة وناعمة

ماذا تعرف الموسيقى عن السوء إذا كان التفكير حزينا؟

(يغنون من بعيد فى غرفة الملابس، ويقترب الصوت بينما يمشى).

(صوت) مساء يقتلون السيد

زينة المدينة

زهرة أوليدو

ألونصو- يا إلهى! ماذا أسمع؟

إذا كنتم تحذروتنى

إذ فأنا فى خطر

بماذا تخبروتنى؟

الصوت- حذرتة الظلال

بألا يخرج

ونصحته

بألا يرحل

السيد

زينة المدينة

## زهرة أليدو

( يستمر الحدث، يشرح الفلاح إلى فاييا أنه سمع تلك الأغنية. يتركها وبعدها يظهر دون رودريجو ودون فرناندو ويقتلاه)

تقدم هذه المشاهد المكون الخارق للطبيعة وما هو مجهول في الحدث الدرامي بأسلوب شديد الفاعلية مسرحيا. من جانب تخلق توتراً كبيراً في المتفرج عند كونه "مزامن لموت معلن"، وسيلة استخدمها جارسيا ماركيز ببراعة كبيرة في رواية بالأسم نفسه. يبدو البطل أكثر فقداناً للبصيرة، ويصبح مصيره قدريا أكثر، كلما زادت التكرارات والأدلة تكون التنبؤات والتحذيرات المسبقة لموته، التي يخاف منها، ويحاول في الوقت نفسه تفسيرها بطريقة عقلانية. ينبع كف بصره من تلك التفسيرات المنطقية، من تهوره ومن مسؤوليته العاطفية الزائدة، دوافع يمكن أن تبدو لنا اليوم متكلفة قليلا، لكنها محتملة ومقنعة في مجملها، بخاصة بالنسبة للجمهور في عصره. يشبه هذا العمى والهلاك ما عانى منه بطل التراجيديا الأغريقية، وهو السبب في اعتبار هذا العمل للوبي دي بيجا تراجيديا. يخلق توترا بين ما يعرفه وينتظره الجمهور (موت ألونصو) وما يخاف منه ويقلل من شأنه البطل (تنبؤات موته). لكن لن تكتسب هذه الوسيلة الدرامية فاعلية اذا لم تكن منتجة مسرحيا بشكل جيد. أولا، الحدث تقدمي: ظل، أغنية الفلاح، مقابلة مع قتلته، موت. نرى أيضا أن البطل يمضي من الخارج إلى الداخل، معبرا ليس فقط عما يراه، بل عما يشعر به. المونولوج هو الوسيلة الأكثر ملائمة لإظهار الشك، الارتباك، القدر الذي يؤدي بالبطل إلى الموت. اذا ألغيت تلك الخارجية لما هو داخلي (خوف، تهور، انعكاسات، شكوك، اختلاط)



سيفتقر الحدث إلى الاحتمالية وستتصرف الشخصية بشكل مسطح. الصراع الداخلي جزء من الحدث الدرامي، وليس عنصراً سيكولوجياً منفصلاً عنه.

لكننا نبرز عنصراً آخر أساسياً : كل هذا يكون محتملاً لوجود الأمكانية لما هو خارق للطبيعة، لما هو غير مفسر. يوجد داخل أفق التوقعات للجمهور والتنبؤات، التحذيرات المسبقة، "أنذارات السماء". يتقبل حضور تلك الحقيقة المتجاوزة للواقع ويفسر داخل النظام الرمزي والأيدولوجي للثقافة المسيحية التي يعيش فيها المتفرجون: "السماء" هي العناية الإلهية التي تعمل على حمايتنا بأنذاراتها. لكن يرتبط أيضاً بهذا تفسير آخر "وثي"، وهو ما يخلق نوعاً من الإلتباس : يمكن ان تكون المظاهر الخارقة للطبيعة فعل السوء، الشيطان، السحرة، مقدمة من قبل فاييا، صورة القوادة LAcELESTINA يترك الباب مفتوحاً لتفسير آخر: ألونصو مدان بسبب استخدامه لخدمات فاييا، ساحرة تمارس فنوناً وثنية، وهذا يؤدي به إلى الموت. التفسير مبهم، لأن فاييا تظهر أقل شراً بكثير من سليستينا (حيث أستوحاها لوبي) ولم تحتج إلى استخدام السحر حتى تفرم إينيس بألونصو، كما يحدث مع مليبيا. أيضاً تتصرف بطريقة إيجابية محذرة ألونصو بواسطة الفلاح، لا يبدو أننا ننسب إلى فاييا موت ألونصو، بل إلى أسباب أخرى، مثل تهوره وأزدرائه لتحذيرات السماء. لكن، كما ان كل ذلك يكون غير كافياً، ما ينقل إلينا هو بالأحرى فكرة عن القضاء والقدر، القدر الذي يربطه لوبي بالحب، ويبدو ان هذا المفتاح الموضوعي الأساسي للعمل. أمام الغياب لتفسير منطقي كلية لا يتبقى لنا أكثر من التفكير

فى مصيرية الحب، فى فكرة الحب التراجيدى. كل هذا يكتسب احتمالية وتوترا  
دراميا تحديدا لأنه غير مفسر وفى ذلك يساهم ما ينتج فى بيئة للغموض: المساء،  
وحشة الحقل، ظهور الظل، اقتراب صوت وأغنية حزينة . بدون هذه الوسائل  
بخاصة المسرحية لخلق ذلك الجو من الريبة سينهار كل شئ . تكون هذه الوسائل  
محتواه أو تتبع اعتبارا من النص نفسه ومن الحدث الذى يخلق شخصية بقناع  
أسود وقبعة أنه التمثيل الحى للموت، لكنه أيضا يحمل سيفا ويتحدث مكررا  
لمرتين اسمه دون ألونصو. اسطورة ذات جذور تعود إلى العصور الوسطى عن  
الفارس الذى سيتقابل مع جنازته الخاصة، مع موته الخاص، تستخدم هنا من  
قبل لوبى بأسلوب متضمن ومختصر حتى لا يكسر الإيقاع العام للحدث، لكنه  
كاف حتى ينقل لنا البطل تلك التأملات والأفكار التى تشكل جزء من  
ثقافتنا يمكن ان يجعلنا الحزن والخوف نرى ما هو غير موجود، يخلق أوهاماً  
ورؤى شبحية. يهدأ المتفرج بتلك التفسيرات لكن، فى الوقت نفسه، وهنا تكون  
مكيدة الموقف، يمكن ألا يصبح هكذا، يمكن ان توجد تلك الأشباح حقيقة، الشك  
هو ما يجعلنا نتابع مهتمين بما يحدث وبما سوف يحدث. لا يتعلق الأمر  
بتفسيرات سيكولوجية، بل بأفكار ومواقف موضوعية. يكتسب الحضور لما هو  
غير معروف قوة درامية ليكون ذلك، شيئاً غير مفسر. ونكرر، كل هذا يتأسس  
على الاستخدام المسرحى للغة، للحوار ووسائل مشهدية فعالة. "هناك يغنون"،  
يقول ألونصو: يستبدل هذا الدال بديكور طبيعى. "بعيدا يبدو هناك. / لكنه  
سيقترب": تخلق مسافة وحركة الفلاح بالكلمة. نتذكر أنه بالكاد كان يوجد  
مناظر فى ساحات الكوميديا، حيث كانت تقدم العروض مساءً، بالصباح دائماً،  
وعليه كان يتحتم ان يكون أى إظلام حيث يتطور كل الحدث نابعا فى جزء كبير

من الحوار ومتخيلاً من الجمهور، أكثر من معاد إبداعه محاك على خشبة المسرح. يقول ألونصو لذلك "يا للإظلام" ويتحدث عن أغصان الشجر، الرياح، النهار. . . . أى، يخلق بكلماته العناصر الصغيرة والأكثر دلالة للمكان والزمان حيث يقع الحدث الدرامى. وتفكير أخير يتبع البيت الشعرى المشهد، يتوافق مع الحدث، وليس العكس، محققاً الاتحاد بين بيت وأحتمالية درامية بتلك الطريقة التى لا يعرقل فيها الواحد الآخر، توازن صعب خصائصى لكوميديا عصر الباروك. كذلك، عندما يتحتم فإن ذا الثمان مقاطع ينكسر أو يتوزع حتى إلى ثلاثة أبيات شعرية: "من أنت؟"/دون ألونصو. /ماذا؟". بالطريقة نفسها يعبر إلى ذى أحد عشر مقطعا عندما يصبح الحدث أبطئ قليلا. يقول دون رودريجو: "اليوم سيكون لغيرتى ولحياته نهاية". ليس البيت الشعرى والدرامى غير متوافقين فقط، بل ان الواحد (البيت الشعرى) يعزز ويتوافق مع الآخر (الحدث الدرامى)، وفى الوقت نفسه يساهم فى أبداعه.

حول البنية الخارجية للعمل الدرامى وعلاقتها بالمضمون، الإيقاع والشكل الجمالى

### كلمات آلهية، ل. ر. م. دلباي أنكلان

كلمات آلهية هى عمل شامل ومبنى رياضيا. تحافظ البنية الخارجية والبنية الداخلية على توازن تام. كل شئ نتيجة، كما قال باي - أنكلان، لذلك المثل من "الكمال الرياضى"، ذى الأصل الباطنى والفيثاغورثى، كما فسر فى المصباح السحرى. العمل مقسم إلى ثلاثة فصول. يتكون الفصل الأول من 5 مشاهد،

الثانى من ١٠ والثالث من ٥، عدد صفحات الفصل الأول، فى الطبعة التى نعلق عليها ((Austral، ٢٥ صفحة، الثانى، ٥٠ صفحة والثالث من جديد ٢٥ صفحة. تستجيب هذه البنية الخارجية الشديدة السيميترية والمنظمة حول الأعداد ٢ و ٥ إلى تفكير للشكل ليس فقط كتعبير عن المضمون، بل كموجد لا ينفصل عن القيمة الجمالية للعمل فى مجمله. المشاهد، بدورها، مقسمة داخليا إلى حواشٍ وحوار. فى الحواشى توصف دائما أفعال جسدية، ذات تحميل مرئى قوى ومتعدد الحس، لا تدرج فى الحوار حواشى أبدا. ليس هذا الفصل أسلوبى وتركيبى فقط، بل مشهدى ودرامى بصفة خاصة: فى حالة تكتسب الكلمة كل قيمتها الصوتية، التعبيرية والدلالية من صوت الشخصيات، وفى أخرى تحدد الثروة الإيقاعية، الأسلوبية والوصفية أفعالاً درامية، إيماءات وأجواء ذات قيمة كبيرة تشكيلية وجمالية. تحدد الحواشى إيقاع الحدث الدرامى (الفصول، الأحداث، الوقائع وعلاقتها الجدلية)، بينما تعبر الحوارات عن درامية الشخصيات، طريقة تفكيرها وشعورها. وقد ربط باى - أنكلان بهذا الأسلوب الشديد الابتكار والمسرحى ما هو بصرى بما هو لفظى، فاصلا فى النص نفسه العنصرين الأساسيين للمسرح، حاملا الكلمة بقدر الصورة نفسها إلى نوع من الحدة الجمالية، ذات أقصى حد من التركيز والتكثيف. يحافظ التوزيع بين حوار وحواشٍ أيضا على انتظام معين دائما، مستبدلا حوارات قصيرة لشخصية أو شخصيتين، بأخرى أكثر طولا ومتعددة الشخصيات، يتوزع مجموع التدخلات اللفظية للشخصيات، فيما عدا فى أربعة مشاهد، إلى فرديات متعددة: ٣، ٦ و

توزيع أماكن المشاهد متساو بطريقة منتظمة، بتعاقب للأماكن الطبيعية المفتوحة، تقاطعات الطرق، الغابات، إلخ. ، مع الأروقة، الفناءات، الواجهات، أماكن مجاورة لمبانٍ مميزة، بخاصة في محيط الكنيسة، المكان المركزي والرمزي حيث تحدث الوقائع الأكثر حسما في العمل. الداخلي الوحيد هو منزل عائلة جايوس، لكن هذا المكان ليس مغلقا، حيث أنه محاط بمكان المساء ومفتوح على ذلك الخارجى حيث يقع الحدث أيضا. يحدد المكان حول الكنيسة، حيث يبدأ وينتهى العمل، السريان المكانى كلية بتوافق مع الصفة المدنسة للمقدسات، العديمة الاحترام والمقدسة التى تضيف معنى على العمل.

يبدأ الفصل الأول بـ"سان كليمنت، ملحق فيينا دلبريور، كنيسة القرية فوق تقاطع طريقين، فى الوسط بيت ريفى بلحد وغابات سرو. يطفئ بيدرو جاليو، الكاهن، الشموع أسفل الرواق الرومانى"، يقع الفصل الأخير أيضا فى "سان كليمنت. البيت الريفى، صمت رطب ويانع، والكنيسة ذات الأحجار الرومانية تكتسى بلون الشمس الذهبى، وسط الصلاة المسائية بين حقول الذرة"، تقريبا فى النهاية، عندما تصل مارى-جايل عارية، محمولة من قبل الجيران فى "عربة أنتصار جميل"، أمام الرواق، يذهب زوجها الكاهن بيدرو جايو أيضا ليطفئ شمعة، لكن هذه المرة فوق الأيدى المعقوفة لزوجته التى تغطى بها العورة. تكشف لنا القيمة الرمزية والمركزية لهذا المكان المقدس عند تأكيد إن الحدث يبدأ فى الفصل الأول وينتهى هناك، أى، أنه يظهر فى اثنين من ٥ مشاهد، العدد نفسه الذى فى الفصل الثالث، فى الفصل الثانى، كنيسة سان كليمنت هى المكان للمشهد الرابع، تقريبا عند منتصف ١٠ مشاهد يتكون منها الفصل. هكذا أيضا



نجد أنفسنا مع توزيع منتظم وسيميتري لهذا المكان المقدس والرمزى على مدى العمل كله.

لكن الشئ نفسه يحدث مع الزمن. يبدأ العمل نهارا (المشهد الأول) وينتهى الفصل الأول مساء (المشهد الخامس)، بـ "وضوح القمر". يبدأ الفصل الثانى مع الفجر، يمر اليوم مع "سطوع الشمس وأمطار مفاجئة"، يحل المساء، يأتى الليل بنجومه، ليل فضى وبنجوم، وتحديدًا فى منتصف الليل يفسح المجال للقاء الفاحش والمدنس بين الكابريو ومارى-جايللا، لحظة ذروة تتوافق أيضا مع منتصف العمل. ينتهى هذا الفصل الثانى بـ "هزيع الصباح، أضواء وردية، زقزقة العصافير". فى الفصل الثالث تسطع الشمس التى "ترسم طرقاتها الشبابية من الحلم فوق زمرد النهر" (المشهد الثالث)، وفى الرابع، "فى سطوع الشمس التى تكسو بالبياض الفتيات كالكرز"، لينتهى العمل فى مساء ذلك اليوم نفسه. من المشهد الأول فى الفصل الأول حتى الأخير من الفصل الثالث ونهاية العمل المسرحى مرت، لذلك، ثلاثة أيام. الرقم ثلاثة من جديد. يقدم لنا الفصل الثانى ليس فقط أنقضاء الصباح، بل والمساء، وهو السبب، كنتيجة، فى إزدواج الطول. كما أثبتنا، تكتسب البنية الشكلية للأفعال الإيمائية والتشكيلية، للمكان وللزمن فى كلمات ألوية أهمية أساسية لفهم قيمتها الجمالية والدرامية ولأضفاء معنى على موضوعها المركزى.

يكشف لنا هذا العمل أحد مفاتيح جمالية الأسبريننتو، وبوجه عام، مسرح باى أنكلان: الأهمية الكبيرة للمكان، الإيقاع والتوازن للأشكال. بالنسبة له، المكان (يقول "المنصات") هو ما يخلق الموقف الدرامى، وهو ما يحث على أبداع المشاهد،

وليس العكس. لذلك من الضروري جدا أن يعرف الكاتب المسرحى بناء الأماكن،  
الأجواء، المرونة والتعبيرية للأشكال والضوء:

ينطلق من خطأ أساسى، وهو: الاعتقاد بأن الموقف يخلق خشبة المسرح :  
ذلك رياء، لأن، على النقيض، خشبة المسرح هى ما يخلق الموقف. لذلك  
سيكون الكاتب المسرحى الجيد دائما هو المعمارى الجيد. هناك يكون مسرحنا  
الكلاسيكى، مسرحاً وطنياً حيث لا يفعل الكتاب أكثر من ذلك: حمل الحدث  
بدون حكاوى من خلال منصات عديدة(باى-أنكلان، فى هورميجون ١٩٨٩  
٦٦: (٣).

العمل حول الإيقاع والأشكال هو بالنسبة لباي-أنكلان خلاصة الأبداع  
الجمالى. بذلك يحاول الفنان كشف ما هو خفى من الطبيعة(هنا الغرامية،  
الجنسية، الخوف المقدس، الأفتتان بالشر، قوة الكلمة "المقدسة"، إلخ) ورفعها،  
أدراج دافع وراثى يذهب لما وراء دافعها الطبيعى حتى يصل، كما أراد جوته وباي  
يتبعه، "الأبداع لعالم أكثر جمالا، أنسجام سام من الإيقاعات والأشكال"(فى  
هورميجون ١٩٨٩ : ٣٣٨).

حول تقديم الشعر والصور الشعرية داخل النص والحدث الدرامى

الفصل الثالث من بيت برناردا ألبا ، لجارسيا لوركا.

مسرح جارسيا لوركا مليئ بالصور الشعرية . ورغم ذلك لا يحاول الشعر  
والمسرح فى لوركا، محو أختلافاتهما النوعية. لوركا واعى تماما للأختلاف

بينهما<sup>(٤)</sup>. لا يعارض ما هو درامى ما هو شعري، لكنهما ليسا الشئ نفسه وبالتالي لا يمكن ان يختلطا أو يمتزجا أعتباطيا. يدخل لوركا اللغة الشعرية فى النص الدرامى فى أوقات شديدة الدلالة ودائما بترباط مع الموقف الدرامى: ليست مجرد وسيلة أدبية بل شكلاً من التكثيف لما هو درامى. نستطيع تقديم العديد من الأمثلة. سنحدد واحدا مأخوذاً من المشاهد الأخيرة من بيت برناردا ألبا، مسرحية مكتملة ينقى فيها لوركا كل وسائل اللغوية والدرامية<sup>(٥)</sup> حتى يصل إلى الكمال لتلك "الواقعية التراجيدية" التى تصف ما هو الأفضل فى مسرحه.

مارتيريو- جدتى، إلى أين تذهبين؟

ماريا جوزيفا- هل ستفتحين لى الباب؟ من أنت؟

مارتيريو- كيف جئت هنا؟

ماريا جوزيفا- لقد هربت. من أنت؟

مارتيريو- هيا لتستريحى.

ماريا جوزيفا- أنت مارتيريو. أنا أراك. مارتيريو توجه مارتيريو. ومتى

سترزقين بأبن؟ أنا رزقت بهذه.

مارتيريو- من أين أخذت تلك النعجة؟

ماريا جوزيفا- أعرف أنها نعجة. لكن لماذا لا تكون نعجة طفلا؟ من الأفضل

أمتلاك نعمة على عدم أمتلاك أى شئ على الإطلاق. برناردا، وجه نمر.  
ماجدلينا، وجه ضبع.

مارتيريو- لا تصدرى صوتا.

ماريا جوزيفا- صحيح. كل شئ مظلّم. لأننى عجزت تعتقدين أننى لا أستطيع  
أن ألد، أجل، سأرزق بأبناء وأبناء وأبناء. سيكون لهذا الطفل شعر أبيض وسأرزق  
بآخر وذلك الآخر وجميعهم سيكون لون شعرهم بلون الثلج، سنكون كالأمواج،  
واحدة وأخرى وأخرى. ثم سنجلس جميعا وسيكون لنا جميعا شعر أبيض  
وسنكون رغبة. لماذا لا توجد رغبة هنا؟ هنا لا يوجد أكثر من أثواب حداد.

مارتيريو- اصمتى، اصمتى

ماريا جوزيفا- ( . . . ) لا بد وان أذهب، لكننى أخشى أن تعضنى الكلاب. هل  
ترافقنى فى الخروج إلى الريف؟ أنا لا أحب الريف. أحب المنازل، البيوت المفتوحة  
والجارات المضطجعات فى أسرتهم مع أطفالهن الصغار والرجال بالخارج  
يجلسون على مقاعدهم. يبنى الرومانى عملاق. جميعهن أجبته. لكنه سيلتهمكن  
لأنكن حبات حنطة. لستن بذور حنطة، لا. ضفادع بلا أسنة!

مارتيريو- (بعنف) هيا، أذهبي إلى الفراش. (تدفعها).

ماريا جوزيفا- أجل، لكنك ستفتحين لى بعد ذلك، صحيح؟

مارتيريو- بالتأكيد.

ماريا جوزيفا- (تبكى)

يا نعجتى الصغيرة، يا طفلتى

هيا بنا إلى ساحل البحر

هناك نملة بالباب

سأرضعك وأعطيك الخبز.

هذا مثل جيد على الدمج الدرامى لما هو شعرى والشعر داخل النص المسرحى. أولا، لأنه مترابط مع توصيفية الشخصيات (هنا الجدة ماريا جوزيفا). يتعلق الأمر بعجوز تتحدث وتتصرف بشكل محتمل داخل واقعية مرجعية أساسية يمكن ان يتصرف العجائز على هذا النحو، بلا سيطرة، بدون احترام بالآراء والملاحظات ويقولون الحقيقة التى يصمت عنها الآخرون. بالإضافة إلى ان ماريا جوزيفا تعامل من قبل بنات برناردا على أنها "مجنونة"، كمن تعاني من "جنون الشيخوخة". بشكل مترابط مع هذا التوصيف. يمكن ان تتحدث ماريا جوزيفا وتتصرف بأسلوب طفولى وبدون احترام، كما تفعل. لكن الشخصيات، كما قلنا، تكون تبعا للحدث الدرامى العام، هكذا فان هذا الجنون الشيخوخى والطفولى لماريا جوزيفا سيخدم لوركا ليتقدم فى التوتر والصراع المركزى للمسرحية كاشفا الوضع الذى تحاول برناردا وبناتها إخفاءه، وفى الوقت نفسه يتعمق فى الموضوع المركزى للعمل نفسه: الصراع من أجل تحرر الفريزة فى مواجهة الفرض الاجتماعى والعائلى. ليست ماريا جوزيفا مجرد عجوز مجنونة



بقليل أو كثير، بل شخصية تتجاوز هذه الاحتمالية الواقعية حتى تندمج فى الاحتمالية الداخلية لتطور العمل تعمل كتنافذ أمام بنات برناردا، المقهورة تحت طغيانها، تعلن حلمها الطفولى بالحرية والتتوق للأخصاب(الاستعارة المشهدة للطفل-النعجة، التكرار للكلمة "أبناء")، تكشف القوة الغريزية لبيبي رومانى والأنجذاب الذى يشعر به الجميع نحوه، تعلن الكارثة النهائية، تشدد على التناقض داخل/خارج، منزل/ريف الذى تلجأ إليه كل المسرحية، إلخ. بالأضافة إلى ذلك، تدخلاتها مليئة بالأحاسيس الشعرية، بصور وأستعارات شعرية. يثرى هذا الأسلوب فى التحدث العمل، لكنه يفعله من الداخل، وليس بالقوة. ليس لوركا هو من يرغب فى إضفاء الطابع الشعرى على النص الدرامى مهما كلفه الأمر، بل ان الشعر ينبع بطريقة مترابطة، مدمجة ومحتملة، داخل الموقف الدرامى: التلاعب بالألفاظ، القوافى المتعمدة، أغنية قصيرة غنائية شعبية وطفولية، صور جميلة تراجيدية (ثلج، أمواج، رغبة، كلاب، بذور حنطة)التضاد الرمزى بين أبيض/أسود(شعر أبيض/أثواب الحداد)، روابط حرة وصوتية ذات أصل طليعى(نعجة-طفل، شعر-أمواج-رغبة، برناردا-نمر، نملة-باب، رضاعة-خبز). بعد ذلك بقليل، تدخل أديلا أيضا تعبيرات شعرية(الكتابة خاصتنا) ذات قوة درامية كبيرة حتى تعبر عن عاطفتها، مثال لكيفية نجاح لوركا فى أستخدام الشعر حتى يعزز التراجيديا: "بيبي الرومانى لى. هو سيجملنى إلى ساحل البحر"، "سيكون ما يريده. كل القرية ضدى، تحرقنى بأصابعها المضيئة"، "ليس لك، أنت ضعيفة. بالنسبة لفارس فتى أنا قادرة على ان أجعله يركع بأشارة من أصبعى الصغير".

نقول، أخيراً، ان هذا الأسلوب فى التحدث والتصرف المدمج داخل الاستخدام "الوظيفى" (مشهدى) للحوار، مثلما أكدنا مرات عديدة، يجدى فى التعريف بأسلوب غير مباشر للزمن، المكان والحدث: عند قول ماريا جوزيفا إلى مارتيريو "ومتى سترزقن بابن؟" أنا رزقت بهذا"، وتسألها مارتيريو "من أين أخذت هذه النعجة؟". نعلم حينها ان ماريا جوزيفا تحمل بين أذرعها نعجة ، شئ لم يذكره لنا الكاتب سابقا، الذى يفضل فعله، ليس بواسطة حاشية، بل من خلال الحوار. تصر مارتيريو على ان "لا تصدرى صوتا"، وهو ما يشير إلى أنه لابد وأنه المساء ولا ترغب فى إزعاج سكان البيت ، فهم نائمون. ماريا جوزيفا تؤكد هذا: "صحيح. كل شئ مظلم". ينفذ الحوار هنا أيضا وظيفة مشهدية، تتفق مع طبيعته المسرحية.

حول الاستخدام المسرحى للمونولوج السردى والدرامى فى المسرح المعاصر

ألبوم عائلى آلية هاملت ، لهاينر موللر

كنت أنا هاملت. واقفا على طول الشاطئ كنت أتحدث مع موجة BLABLA بلابلا، خلفى أوروبا. تدق الأجراس أثناء الجنازة الوطنية، يشكل القاتل والأرملة زوج، موكب المستشارين بخطوة خلف تابوت الجثة العظيمة، يبكى بحزن مدفوع من هو المتوفى فى كفن بالعربة الجنائزية/الموت رجل مقدس/ينسخ من الحسنات يتضاعف الصف المزدوج المشكل من قبل السكان، كان عمل حكومته الفنى كان رجلاً أخذ كل شئ من الكل. أوقفت الجنازة، فتحت التابوت بالسيف الذى أنكسر نصله عند فعل هذا، بالقطعة المكسورة التى تبقت نجحت فى فتح الصندوق

ووزعت المتوفى المنجب قطعة قطعة على الدون الحزانى الذين يحيطون بنا . تحول الحداد إلى أبتهاج . والأبتهاج إلى لعقة من الرضا ، فوق التابوت الفارغ كان القاتل ينقض على الأرملة سأساعدك على تغطيتها يا عمى أفتحى أرجلك يا أمى . أستلقيت على الأرض وأستمعت إلى العالم يخطو بدوراته نحو التعفن .

آلية هاملت (هاملت الآلة) عمل أستهوى العديد من الجماعات والمخرجين المسرحيين لأعتبارها تمثيلية ذات شكل جديد فى الكتابة الدرامية قادر بدوره على التحفيز "لخلق" شكل مسرحى جديد . النص ، بالتأكيد ، لا يتبع أى نموذج كلاسيكى ، ويبدو للوهلة الأولى غير مطابق لكل ما ذكرنا عن طبيعة النص المسرحى الخاصة والتفرقة بين الأنواع الأدبية . بالرغم من ذلك ، اذا حللناها بتمهل قليل ، سنثبت أن الأمر يتعلق بنص يناقض بطريقة ما ، ما هو أساسى لفرضيتنا حول الخصائص الأساسية للنص الدرامى والعمل المسرحى . فلنرى .

العمل مقسم إلى خمسة أجزاء . يتعلق الأول والآخر على التوالى بمونولوجات فردية ، أولا لهاملت وبعد ذلك لأوفيليا . فى الوسط ، فى الجزء الثالث ، تظهر سلسلة من الأحداث وحوار قصير بين أوفيليا وهاملت . كما نرى ، توجد بنية خارجية دالة : (١) مونولوج هاملت (٢) مونولوج أوفيليا (٣) حدث - حوار لأوفيليا ؟ (هاملت ٤) مونولوج هاملت (٥) مونولوج أوفيليا . أنها بنية منظمة ، وليست اعتباطية . مونولوجات أوفيليا أكثر قصرا من مونولوجات هاملت ، بالتوافق مع إضفاء الطابع البطولى الذكرى على العمل ، المركز على الشخصية الشكسبيرية التى يتخذها العمل عنوانا له . يرتبط بكل واحد من هذه الأجزاء حوادث وأفعال تتحقق فى أماكن معرفة بقليل أو كثير : (١) دفن والد هاملت إلى جوار البحر ،

ظهور الشبح، قاعات القصر، زفاف والدته هاملت من عمه. ٢) أوفيليا بجوار النهر. ٣) مقبرة، ظهور أوفيليا وكلاوديو، رقص هاملت وهوراشيو. ٤) مسرح يقدم فيه هاملت، قاعة بمبرد وثلاثة أجهزة تليفزيونية، ظهور ثلاثة نساء عرايا، بفكاهة سوداء عن ماركس، لينين وماو. ٥) أوفيليا على مقعد بعجلات، طبيبان يلفونها بالشاش. هذا ملخص قصير وغير تام للأحداث والأماكن الأكثر دلالة التي تظهر في العمل والتي تحدد لنا ان الأمر يتعلق بنص تم التفكير فيه ليصبح متحققا على المسرح، وليس من أجل شئ آخر. بدون عرض على خشبة المسرح، بدون العرض إلى ما يدعو، هذا النص سيفتقر لكل اهتمام ويصبح تقريبا غير مقروء. عند الأحوال بثبات لعمل شكسبير، يتلاعب الكاتب بمرجعيات نصية داخلية ويترك الحرية للمخرجين حتى يعرفوا ويجسدوا الأماكن والأحداث، لكنه يقدم معلومات كافية فاذا كنا نرغب في أداء العمل على المسرح، فأننا نستطيع ان نفعل هذا. لا يتعلق الأمر بمونولوجات خطابية أو سردية، بل درامية، لأنها محاطة بأحداث يحيل إليها المونولوج وبدورهم من يتحدثون هم شخصيات غارقة دائما في الأحداث التي ترويها أو تصفها. يمكننا إثبات هذا محللين بأختصار المقطع الذي نقلناه، المتعلق بالمونولوج الأول.

في المقام الأول نجد أنفسنا مع شخصية تؤكد ان : "كنت أنا هاملت". يصطدمنا استخدام الماضي المستمر. لا يقول "أنا" ولا "لست" بل "كنت أنا". تحدث وقفة يمكن ان تعنى ان الأمر يتعلق بممثل كان يؤدي دور هاملت في وقت آخر وسيحكى لنا شيئا عن تلك التجربة، أو ان هاملت نفسه لا يشبه من كان في وقت آخر من حياته. لهذا الألتباس معنى في العمل، حيث أننا نرى فعليا ان

الأمر يتعلق بالشيئين: ممثل تعب من أداء هاملت وهاملت نفسه الذى ينكر هويته.

يحكى لنا بعد ذلك أنه كان واقفا بجانب البحر يتحدث بلابلا إلى الموجة. هذه "البلا بلا" تعنى ان هاملت (ممثلاً/شخصية) يحتقر ألمه الخاص أو أنها أفترض تعبير من الأحاسيس الشعرية أمام البحر(رافضاً لكل رومانسية). ثم يعيد أنتاج مشهد دفن والده، الجنازة، كيف أوقفها هو، يفتح التابوت بسيفه، الذى ينكسر، ويشكل نوعاً من الفجور المتوحش مع الجثة، التى فوق تابوتها، وأمام نظره، يتزاوج عمه ووالدته. هنا تتحول الشخصية دلالياً لتتحدث فى الماضى(أستخدام الماضى البسيط) وسط هذا السرد- الترفيهى يقدم النص بتضخيم نص آخر فى المضارع، يمكن ان يفسر على أنه حوار أو نص ليكون منطوقاً أو مقال.

التحدى بالنسبة لمخرج ومؤلف مسرحى هو نقل هذا المونولوج إلى المسرح بالحفاظ على مستواه الحدثى المزدوج:الخاص بالمونولوج المقال بحصر المعنى(هاملت يتحدث- يحكى- يعيد خلق- يشيع جنازة والده ويقدم فى الحكاية خيالاته العنيفة والمرتكبة للمحارم) والخاص بالجنازة نفسه، بحواراتها وأحداثها مثلما يطورها النص نفسه. حتى نمنح هذا المونولوج معنى، نقول، لا غنى عن حمله إلى قصة خيالية تتحدث فيها شخصية من خلال الحاضر حيث تقدم أحداثاً أخرى وحوارات، رغم أنها تنتمى إلى الماضى، إلا أنها تتحول أيضاً إلى حقيقية وحواضر. المشكلة، من خلال وجهة نظر العرض، هى تحديداً عدم تحويل هذا المونولوج إلى مونولوج سردى ببساطة، بل درامى، محافظاً، فى الوقت ذاته، على علاقته بذهن الشخصية. المرور من الذهن إلى الحقيقة، من الأحداث



الذهنية إلى الواقعية. الحل الأكثر سهولة، والذي يلجأ إليه أغلبية الممثلين والمخرجين، هو الخاص بالعمل حول درامية "لفظية" للمونولوج، بمعنى، تحويل تعقيد النص إلى شأن من "التمثيل والتفسير" وليس العرض والأبداع للأحداث والصور التى تترابط مع المستويات المتعددة للحدث الدرامى المحتوى فى النص: أحداث ذهنية / أحداث لفظية/ أحداث جسدية.

من خلال وجهة نظر المضمون، يحتوى هذا المقطع على صور وأفكار ذات قيمة درامية كبيرة، يفرض علينا تفسيرها السيكلوجى بقوة كبيرة ووضوح: ذات صلة بتجربة متطرفة وعنيفة لعقدة أوديب، المفهومة ليس فقط كصراع فردى بل، وبخاصة، كصراع جماعى، كتعبير عن العنف المكبوح فى مجتمعنا. لقد عرض فرويد فى الطوطم والتابو مشكلة الموت الدامى للأب كأصل للثقافة والمجتمعات الإنسانية، وربط عقدة أوديب بتلك المزاومة اللاواعية والبدائية ضد تهديد أب مخصى. H.Muller يضطلع بكل هذه الإسنادات الأسطورية والتحليلية النفسية، لكنه يذهب لما وراء هذا. يفتح هاملت تابوت والده بسيف (رمز قضيبى واضح) الذى ينكسر (عقدة الإخصاء) لا ينسحب مأخوذا بسبب الخوف، بل يقطع جثته (جريمة بدائية، قتل الأب) ويقدمها كطعام ليأكلها من حوله (مشاركة جماعية فى الانتقام، تأكيداً على الحياة). لكن دراما هاملت تتسع عند وجود الحتمية لقتل بديل والده أيضا ووالدته نفسها: هنا لا توجد نجاة ممكنة، كل شئ تدمير وفوضى. أبداع H.Muller هو المزج والتكثيف، بصور مسرحية قوية، الشعور بالتمزق التام وأنهيار النظام الاجتماعى الحالى، حيث لا يستطيع الأفراد التحرك بأكثر من دوافع التدمير والعنف بعدم الوجود لهيئة الأب ولا للأم التى تدعمها.

يذهب التكثيف الدرامى لأبعد من كل إسناد نفسى أو اجتماعى خالص ليتحول إلى نقد جذرى يتوغل فى مشاعر عميقة لاشعورية مكبوتة ترى النور من خلال العرض. للسبب نفسه، لا يرغب هاملت فى ان يكون هاملت، أوفيليا لا تريد ان تكون أوفيليا. المسرحية مليئة بالتعبيرات والصور لعنف جسدى مبالغ بواسطة ما يعبر عن التخلّى عن العيش فى عالم بدون معنى مثل الذى نعيش فيه: "هنا يأتى الطيف الذى أنجبني، والفأس لايزال فى جمجمته". "سأعيد لك شرفك يا أمى حتى يستمتع ملكك بخطبة دامية". "الآن أمتلكك يا والدتى الحبيبة متبعا الأثر الغير مرئى لوالدى. سأخنق صرختك بشفتائى". "أنا أوفيليا. المرأة المشنوقة. المرأة المقطعة الشرايين. المرأة بالجرعة الزائدة". "بالأيدي المخضبة بالدماء أمزق صور الرجال الذين أحببتهم والذين أستغلونى فى الفراش فوق المائدة على المقعد على الأرض". "لست هاملت. لن أمثل دوره بعد الآن". "الأفكار ندبات فى عقلى. عقلى ندبة. أرغب فى أن أكون آلة". "أخنق وسط أفخاذ العالم الذى ولدنى".

نص Muller، كما يمكن ان يظهر، لا يمكن ان يؤدى إلا على المسرح(يحتاج ما أسميناه "نصاً وسيطاً")، لكن ذلك لا يعنى أنه لا يكون نصاً مسرحياً حقيقياً، انطلاقاً من نموذج المونولوج الداخلى، يبنى فيه الكاتب أخرجاً ممكناً، محدداً صوراً درامية، أحداثاً، أماكن، حوارات، كل ذلك غارق فى تعاقب فوضى قل أم كثر من الأنعكاسات، الصرخات، الأفكار اللاواعية والحرّة، الغير خاضعة إلى الرقابة الاجتماعية ولا إلى الرقابة التركيبية. نص درامى يتطلع، فى شكله ومضمونه، يفتح طريقاً للقلق والعنف للعالم الحالى والذى يحمل على الأبداعية

المشهدية المليئة بالخيال والحرية. يحيل مركز الصراع إلى الجسد، الذي يستخدم كتعبير عن الرعب بطريقة تمثيلية، الفوضى، الصراع ضد تلك الأفكار التي "تلتق بالأجساد الجروح":

لقد رأى ناقد فى أعمالى الأخيرة هجوماً ضد التاريخ، ضد المفهوم الخطى للتاريخ. قرأت فيها تمرد الجسد ضد الأفكار، أو قيل بدقة أكثر: ضد تأثير الأفكار، لفكرة التاريخ، حول الجسد الإنسانى. بالفعل، ذلك هو صميم مسرحى: تقذف إلى المسرح أجساداً وصراعاتها مع الأفكار (مولر ١٩٩٠ : ٣٤).

يرتبط بذلك الجسد المستهتر، المشوه، الذى يعانى ويعبر عضوياً (كما أراد أرتو) عن صراعه مع النظام الرمزي وأستحالة الوصول إلى المتعة، نص مقسم أيضاً، مجزء وغير متصل بحدة، يعلن بطريقة مباشرة عن الرعب، الذى هو، تناقضياً، " الصورة الأولى للأمل"، لأن "التعبير الأول لما هو جديد هو الرعب" (مولر ١٩٩٠ - ٣٤).

عن كيف ان الموضوع يبنى مجمل العمل ويضفى معنى وأحتمالية على بناء عوالم مستحيلة

أربعة قلوب بفرامل وعودة للخلف، ل أنريكى خارديل بونثيلا

كتب خارديل بونثيلا ثمانية وأربعين عملاً مسرحياً، قدم الكثير منها بنجاح جماهيرى كبير. كاتب ذو أبداع ضخم، عرف ترقية وتعظيم "مسرح اللامعقول"، منصهراً مع تيار الطليعيين فى فترته وحاملاً مسرح الفكاهة إلى أبعد من

الطرفة، الدعابة أو التلاعب بالألفاظ الخاصة بالسائنت للأخوة ألباريث كينتيرو وبالأستراخان لمونيوت سيكا. مع ميغيل ميهورا يظهر كمؤشر واضح لما سيسمى لاحقا "مسرح العبث".

ولقد عرضت المسرحية التي سنعلق عليها باختصار فى عام ١٩٣٦ بنجاح ساحق. بالتأكيد بدأ الموضوع من مؤتمر عقده ألبرت أينشتين عام ١٩٢٧ فى بيت الطلاب، الذى حضره خارديل. وهيئت نظرية نسبية الزمن خياله عند رؤية أن باستطاعته ربطها بأسطورة أكسير الخلود والشباب الدائم، سامحة له بخلق مواقف كوميدية وغير معقولة، لكنها محتملة، مدعمة بالأهتمام الموضوعى، بتوافق مع نظريته عن الفكاهة المسرحية.

يقسم العمل إلى ثلاثة فصول متساوية الطول تقريبا، بنية ذات ثلاثة أجزاء تم الحفاظ عليها فى مسرحنا منذ لوبى وحتى فترة قريبة، تتلاءم تماما مع التوزيع الكلاسيكى للعرض، المعقد والمحلل الذى أظهر فائدة كبيرة فى تنظيم العمل الدرامى بكفاءة. يبنى المكان أيضا تبعا لنظام معين من التضاد، بتوافق مع كل فصل داخلى-خارجى-داخلى. الزمن، شأن مركزى، يسير لتقديم موضوع العمل بتماسك والسماح للأبطال بأن تعيش حلمها بالأبدية والوصول لأطول من مئة عام. من الفصل الأول وحتى الأخير تمر ٧٥ عاما (من ١٨٦٠ حتى ١٩٣٥). وعليه لا توجد وحدة زمن لا وحدة مكان، بالرغم من ذلك، يحافظ كل فصل داخليا على تلك الوحدة ليسمح ببناء الاحتمالية للمواقف وعدم إثارة فوضى

مفرطة في التسلسل الزمني للأحداث التي تختلط بالكامل على المتفرج. ينشغل خارديل كثيراً بعمل محتملات تجعل القفزات المسببة للدوار في الزمن مصدقة، بالحفاظ في الوقت نفسه على تماسك وهوية الشخصيات.

لكن ما يهمنا تمييزه أكثر هو الخاصية البنائية والأساسية للموضوع داخل العمل. لابد وان تكون كل المواقف ذات صلة بالموضوع الخاص بالخلود وإمكانية جعل الزمن يعود إلى الوراء. أنها الوحدة الموضوعية هي ما يتيح التلاعب بالشخصيات، الأحداث والتنظيم للنسيج. لا يكون الموضوع فقط في الخلفية، بل أنه يوضح كل زمن معين، متقدماً هكذا في تطوره. تطور الموضوع، وفقاً لنظام من التقدم والتعمق، وهو مطلب آخر للمسرح الجيد، للعمل الناجح. يذهب مارا من المفهوم إلى القضية، من قضية إلى أخرى، حتى يخلق تعبيراً مجرداً أسميناه قضية-كبيرة، تعكس الأبداع والمعالجة المادية التي يكتسبها موضوع عام في عمل محدد. لنرى كيف ينظم خارديل بونشيل هذا التطور الموضوعي.

في الفصل الأول، بعد تقديم سريع للشخصيات والوضع المبدئي، حيث يحدث الدخول والخروج من المشهد بطريقة مسببة للدوار خالقة فضولاً وإرباكاً لدى المتفرج، وبواسطة آليات مناسبة من التشويق، يقدم لنا الموضوع، الذي يسمح بتثبيت الأجزاء المحالة للموقف المختلق في الظاهر: اخترع الدكتور سيفرينو بريمون بعض الأملاح التي تسمح بالحفاظ على أنسجة الجسم حية دائماً وعليه الدخول إلى الأبدية. تقرر الشخصيات الخمس الأساسية (زوجان وساعي بريد متورط في النسيج بطريقة عرضية) أخذ هذه الأملاح وهكذا تحقق كل أحلامها:



برمون- اذا أستطاع رجل، من كثرة العمل، المحاولات والسهد أن يكتشف طريقة بواسطتها لا يموت الأشخاص الذين يحبهم أبدا يظلوا دائما شبابا. هل سيتمنح هؤلاء الأشخاص أية أهمية لمرور الزمن؟

الأثنان- ماذا؟

برمون-اذا عرفت (إلى هورتسيا) أنك لن تموت أبدا وأنت ستظل شابا ومرغوباً فيه دائما. هل ستمانع في الانتظار ثلاثين عاما حتى تصبح حرا لتتزوج؟

هورتسيا- لكن ذلك محض خيال ان. . .

ريكاردو-(يوجه ضربة إلى المنضدة) ذلك حقيقى بحجم مسلة! اذا أراد هو، ستكون شابا وخالداً وفالنتينا الشئ نفسه، وأنا، أيضا والجميع ، أيضا.

الآن لدينا الموضوع المقدم. لابد وأن تقتصر الشخصيات على عدم تصديقها حتى تجعل الحدث محتملا. يشرح لهم برمون جيدا مما يتكون اختراعه، مجادلا بمنطق علمى:

برمون:منذ عشر سنوات، كما قلت يا ريكاردو، خطر ببالى ان أبحث عن مادة ، تمنع عند بلعها، الشيخوخة والموت. أسست عملى على أستدلال بسيط. قلت سبب الموت بالشيخوخة هو الفقر، الضعف، تدهور الأنسجة البشرية. غير أنه، لأى ملح شروط حتى يحفظ المادة الميتة.

ريكاردو- أنظر سمك المورة، التـن. . .

برمون- بعد ذلك كل شئ يكون من إيجاد ملح، معالج بطريقة مناسبة، يحفظ الأنسجة الحية.

حسب منطقـه الأسـتقـصائى يـجـد تـلك المـادـة السـحـريـة فـى "طـحـلب بـارد"، شـديـد الثـراء فـى المـواد العـضـويـة. بـمـجـرـد ان يـقـتـتـعـوا يـتـناوـلون الأمـلاح، ويـكـون لـديـنا المـوقـف الدـرامى العـام مـعـرـوضاً ومـحـكماً. يـظـل خـيـال المـتـفـرج الخـاص بـالـخـلود مـدركاً ومـهـتـماً بـمـسـتـقـبـل هـؤـلاء الشـخـصـيـات الخـمـسة التـى، فـى غـبـطـة مـبـدئـية كـامـلـة، تـصـرـخ: "خـالـديـن! . . . خـالـديـن! . . . خـالـديـن! . . .". لـكن، بـدافـع الفـضـول، سـيـكـون الـهـم الأـول لـلـخـمـسة هـو تـأمـين المـسـتـقـبـل أقـتـصـادياً: إذا كانوا سـيـعـيشـون أبـدياً فـهـم بـحـاجـة إلـى ان يـكـون تـحـت إـمـرـتـهـم مـال كـاف خـلال هـذه المـدة الطـويـلة مـن الزـمـن. هـكـذا يـتـعـاقـدون عـلى تـأمـين ضـخـم عـلى حـيـاتـهـم (أربـعة مـلايـين رـيـال لـكـل وـاحـد مـنـهـم!) يـقـبـض خـلال ٧٥ عـامـاً (ما سـيـحـدث فـى الفـصـل الأـخـير). زـمـن ومـال: كل شئ مـحـلـول، يـتـبـقى فـقـط التـمـتـع بـحـيـاة أبـديـة. كـيـف سـيـتـواصـل العـمـل؟ هـنا حـيـث يـحـتـاج خـارـديـل إلـى حـيـاكـة دسـيـسة مـاكرـة حـتى يـحـافـظ عـلى المـكـيـدة ، الأـهـتـمـام وتـطـور الحـدث، وهـو ما يـحـتـاج التـعـمـق فـى المـوضـوع المـعـرـوض.

مـسـتـخـدمـاً بـمـهـارة لأسـلـوب الحـذف الزـمـنى، يـضـعـنا الفـصـل الثـانى مـع الشـخـصـيـات فـى جـزـيـرة فـى المـحـيط البـاسـيـفيـكى، نـمـوذجاً لـلـجـنة والسـعـادة. لـكن ما نـجـده لـيـس ذـلك تـمـاماً، بـل بـعض الشـخـصـيـات التـى تـشـعر بـالمـلل، المـحـبـطـة، المـتـعـبة مـن أبـديـتـها الخـاصـة، وهـو ما يـلـزم مـن جـديـد قـريـحة بـرمـون المـمـيزـة عـلى ان تـدور

ملتفة إلى اختراعه وإكتشاف ملح آخر يحدث الأثر العكسى، العودة المتقدمة نحو الماضى فى حسابات معكوسة للخلف:تستطيع الشخصيات ان تبدأ " فقدان الأعوام"، موقف، فجأة، يعيد لهم الأمل فى العيش. هكذا ان الخلود له أيضا عوائقه. بمجرد ان نمر من الفانتازيا إلى الواقع يتغير شئ، سيقول لنا خارديل. لكن فى هذه العودة نحو الوراء، لجعلها أكثر احتمالا وتسمح حتى الآن بالتلاعب بخيال المتفرج، يحافظ خارديل على شخصية إميليانو، ساعى البريد، فى حالته للشباب الدائم، اذ أنه يرفض تناول أملاح العودة. أنه بلا شك موقف متماسك وواقعى، اذ ان إميليانو هو الوحيد الذى تروقه أبديته، حيث انه يعرف تقبلها بتلقائية وعملية، بدون ان يطلب من الحياة معجزة السعادة:ليس له زوجة ويعيش حرا، دون قيود عائلية أو عاطفية. تلائم هذه الواقعية للشخصية جيدا العمل، مقدمة تضاد شديد الثراء بإيحاءات من أجل المتفرج.

برمون- أنصت إلى يا أورتيسيا. منذ فترة، عندما دافع عنى إميليانو ضد توبيخكم، كنت على وشك أن أكشف لكم نجاح تجارى الجديدة، وان أقول لكم:توقفوا عن المعاناة، لأنه اذا أردت، فسنعود جميعا إلى كوننا فنانين كالسابق، فقط فى حالات أفضل من السابق. . .

أورتيسيا: هه؟

برمون- كنت على وشك ان أصبح بكم:أننى أستطيع أن أعيد لكم طعم الحياة الذى فقدناه. كنت على وشك ان أكشف لكم المعجزة الكبرى التى تخيلها العقل البشرى:معجزة حتى الآن أكبر من معجزة الخلود. . . ( . . . )

( بعد ذلك بقليل )

برمون- ألم تتمردوا على مرات عديدة لأنكم شعرتم بعدم القدرة على تحمل الحياة الأبدية؟ حسنا ما كنت سأعرضه عليكم هو . . . الموت فى مدة محددة.

ريكاردو/بالينتيننا- موت فى مدة محددة؟

إيمليانو- يا للعجب، يا له من عرض!

برمون- كنت سأعرض عليكم العودة لنكون شباباً بالعكس، ونزداد فى كل يوم وفى النهاية . . . نموت ونحن أطفال.

( بعد ذلك بقليل )

برمون- أطفال، لكن بعد ان نكون قد عشنا أعواماً لذيذة، بشباب كامل وحقيقى بحافز الموت المؤكد، الذى سيمنحنا الرغبة الدائمة للتطلع إلى كل شئ وللتمتع بكل شئ. . .

بأسلوب شديد الفاعلية والتركيبية طور خارديل الموضوع مضافاً عليه اتجاهات غير متوقع، لكنه محتمل، داخل ذلك العالم "المستحيل" الذى أبدعه. عالم واقعى فى باقى جميع المظاهر، بالنظر إلى ان الخلود لا يصنع شيئاً آخر غير تغيير القدر النهائى للشخصيات، لأن هذا هو ما سيقوله لنا الكاتب، جميع باقى مظاهر الحياة لا تتغير عند عدم تغير حقيقة الوضع الإنسانى، أسلوبه فى العيش والتمنى، شقاؤه، تطلعاته وتقافته.

فى الفصل الأخير يوضح كل المتناقضات وما هو سخيى فى الموقف المخلق، بيعض الآباء الأكثر شبابا من أبنائهم وينتهى بهم الحال يلعبون مع أحفادهم وهم فى عمرهم نفسه. بحرفية رشيقة يدعم خارديل المكيدة بدون ان يكسر الاحتمالية، يحافظ الفهم والتقبل من جانب المتفرج للأحداث، المقامة داخل المنطق الداخلى، فى كل لحظة على تماسكها. كيف ينتهى، كيف يقدم نهاية محتملة وفعالة مسرحيا لموقف يبدو قريبا للفكاهة والأعتباطية الخالصة؟من جديد يظهر لنا خارديل موهبته وقدرته على تدعيم إيقاع العمل، يواصل إثارة أهتمام المتفرج ويحمل الحدث الدرامى نحو نهاية ختامية مقبولة. لذلك، من جديد يجبر على التعمق فى موضوع العمل، العنصر الذى سمح له على مدى الفصول الثلاثة بالتنظيم ومنح معنى عام لنص كان بطريقة أخرى سيفلت منه تظل فالينتيننا، فى عودة كاملة نحو شبابها، حاملاً . الموقف الذى يطرح معقد بطريقة شيطانية:

بالنتيننا-:عندما يكون إبنى فى الثانية من عمره، سأكون أنا فى الخامسة عشر، عندما يكون فى الرابعة سأكون أنا فى الثالثة عشر. . . بعد ذلك سنصير نحن الأثنين أطفالا. . . كم سنتحابي!. . . أى حب وأى سعادة لامتناهية ستكون فى ألعابنا!. . . لكنه سيستمرفى النمو وأنا، أنا. . . ياللفظاعة!. . . ياللفظاعة!. . . (تحتضن ريكاردو ويوجد صمت مؤثر).

برمون- من يعلم!. . . لابد وان نثق فى قوى الحياة!



بالنتينا/ريكاردو- ماذا؟

أيميليانو-يا ألهى! هل سيحدث شئ آخر بعد؟

برمون- ليس الأمر أنتى أريد تشجيعكم. . . لكن. . . الشئ الوحيد الذى لا أراه جيدا فى تجاربى هو النهاية. ( . . . ) أواصل بدون ان أعرف ماذا سيحدث لنا. سنصبح أطفالا، سنصل حتى يكون عمرنا ليس أكثر من شهر وبعد ذلك خمسة عشر يوما، وبعد ذلك فقط بضعة ساعات، وفى النهاية، فقط سيتبقى لنا بضعة دقائق. . . لكن لا شئ يموت فى الطبيعة، ومن يعرف اذا كنا عند أتمام النصف الثانى الأخير من الحياة، لن نبدأ فى إتمام الأول مرة أخرى؟(الجميع عند سماعه، تدب بهم الحياة ويصبحون سعداء).

عودة ملتوية أخرى للموضوع:حلم الخلود يتجدد، تتغلق الدائرة وتصبح أمكانية العودة الأبدية ممكنة. تحت الحس الفكاهى والظرف، تترك الكوميديا الموضوع مفتوحا للتفكير والحنين. حينها تكتسب كلمات برمون نفسه كل قيمتها وفائدتها: "الموت هو أكتشاف مدهش. . . الموت هو العيش. . . عندما تعرف كيفية التمتع بالحياة، يكون الموت هو الحياة. بالطريقة نفسها عندما لا تعرف كيفية التمتع بالحياة ، يكون العيش هو الموت".

## الهوامش

- ١- نلغى أسماء الشخصيات عند بداية دخولها حتى يصبح ما نرغب فى إظهاره من هذا المقطع أكثر وضوحا.
- ٢- من الواضح ان السرد يحتاج إلى كلمات أكثر من العمل الدرامى ليطور القصة نفسها، بالطريقة نفسها ستحتاج قصيدة أقل بكثير، وسيطلب عرض جيد "تعليمى" حول محتوى موضوع أو "أطروحات" هاملت أفكاراً أكثر من التى تشكل العمل المسرحى، بالرغم من أنها، قد تكون أقل من روائيتها. هذا الاختلاف الكمى بين الأنواع هو، على الأقل، عرضى.
- ٣- "صنعت مسرحاً أخذت شكسبير كمعلم"، مقالة من جريدة ABC 23 يونيو ١٩٢٧ (Hormigon 1989: 66). (تبرز، بالمناسبة، تلك الفكرة عن أن المسرح هو "أحداث بلا سرد".
- ٤- مميزة جداً الأجابة التى قالها لوركا لصحفى من جريدة الصوت (١٨ فبراير ١٩٢٥) على السؤال "ماذا تعتقد انه موجود أكثر فى طبيعتك: الغنائى أم الدرامى؟" الدرامى، بدون أدنى شك. بالنسبة لى يهمنى الناس التى تسكن الطبيعة أكثر من الطبيعة نفسها" (جارسيا ؟بوسادا ، ١٩٨٤ : ١١٤).
- ٥- كارلوس مورلا، صديق حميم للوركا، الذى حضر المحاضرة الأولى والأخيرة التى قدمها لوركا عن بيت برناردا ألبا فى ١٩ يونيو ١٩٢٦ فى منزل كونت بيبس، كتب بفطنة كبيرة : "هذه المرة أتصور ان فريدريكو نفى الشاعر الذى يسكنه ليقدم بواقعية تامة مرعبة حقيقة رهيبة. رفض ليوم، بأشارة يد، ربات الشعر التى، كالعادة، تأتى لمقابلته، محملة بالأكاليل والتيجان( . . . ) ليخترق، بلا مصابيح أو شموع، حتى العمق الأكثر سوادا وإحباطا للهوات. وأنتصر من جديد على قوة موهبته التى لا تقهر" (جارسيا- بوسادا ١٩٨٤ : ١١٨).

# المراجع

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD NEBOT, F. (1987). *Literatura e historia de las mentalidades*. Madrid: Cátedra.
- (1988). «El teatro como género literario», en *Investigaciones Semióticas II*, Vol. II, 41-52. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- (1990). «Discusión de ideas en pragmática de la comunicación literaria», en *Investigaciones Semióticas III*. Vol. I, 61-69. Madrid: Visor.
- ABELLÁN, J. (1983). *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona: Institut del Teatre.
- ABIRACHED, R. (1998). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE.
- ABUÍN, A. (1997). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad.
- ADRADOS, F. (1972). *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Barcelona: Planeta.
- (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- ALBALADEJO, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- ÁLVAREZ, L. (1988). «Signos y representación. *Theatrum mundi*», en *Investigaciones Semióticas II*, Vol. II, 69-84. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (ed.) (2002). *Espacios de la comunicación literaria*. Madrid: CSIC.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1988). «Conversación cotidiana, discurso teatral», en *Investigaciones Semióticas II*, Vol. I, 39-52. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ÁLVARO, F. (1975-1985). *El espectador y la crítica*. Madrid: Prensa Española.
- ANCET, J. (1999). «La voz y el pasaje», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 589-590, julio-agosto. Madrid: AECI.
- APPIA, A. (2000). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid: ADE.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética* (ed. trilingüe de V. G. Yebra). Madrid: Gredos.
- ARMSTRONG, P. (1992). *Lecturas en conflicto: validez y variedad en la interpretación*. México: Universidad Autónoma de México.
- ARTAUD, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Calden.
- (1997). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- (1999). «El teatro de la crueldad. Primer manifiesto», en *La escena moderna*, ed. de J. A. Sánchez, 199-208. Madrid: Akal.

- AUSTIN, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- BAAMONDE, G. (1986). «Caracteres generales del diálogo dramático», en *Lingüística Española Actual*, VIII, 2, 209-218.
- BADIOU, A. (1993). *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*. Málaga: Ágora.
- Bajtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- (P. N. Medvédev) (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
- BARBA, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta/Universidad Autónoma Metropolitana.
- y SAVARESSE, N. (1988). *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Gaceta.
- BAREA, P. (2002). «La crítica teatral», en *El teatro español ante el siglo XXI*, 35-44. C. Oliva ed. Madrid: España Nuevo Milenio.
- BARTHES, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- (1983). *Crítica y verdad*, México: Siglo XXI.
- (1992). «Por qué he dejado de ir al teatro», en *El teatro y su crisis actual*, 113-117, VVAA. Caracas: Monte Ávila.
- BATAILLE, G. (1978). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- BELINCHÓN, M. et al. (1994). *Psicología del lenguaje. Investigación y teoría*. Madrid: Trotta.
- BENTLEY, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- BERENGUER, A. (1989). *Teoría y crítica del teatro*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- BERGSON, H. (1986). *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BERTHOLD, M. (1974). *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama.
- BETTETINI, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BIRDWHISTELL, R. L. (1979). *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BLOOM, H. (1998). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- BOADELLA, A. (2000). *El rapto de Talía*. Barcelona: Plaza y Janés.
- BOBES NAVES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- (1997a). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 2ª ed. corregida y ampliada.
- ed. (1997b). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- BOGATYREV, P. (1971). «Les signes au théâtre», en *Poétique*, n.º 8, 517-530.
- BRECHT, B. (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRIK LEVY, L. y CORNEJO, S. (2003). *La representación de las emociones en dramaterapia*. Buenos Aires: Médica Panamericana.
- BROOK, P. (1973). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- (1994). *La puerta abierta*. Barcelona: Alba.
- BROWN, J. y DAVIES, P. (1989). *El espíritu en el átomo*. Madrid: Alianza.
- BUÑUEL, L. (1994). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- CALVO, J. (1994). *Introducción a la pragmática del español*. Madrid: Cátedra.
- CANFIELD, C. (1995). *El arte de la dirección escénica*. Madrid: ADE.
- CANOA, J. (1989). *Estudios de Dramática (Teoría y Práctica)*. Valladolid: Aceña.
- (1988). «La cotidianidad en el teatro de Ionesco», en *Investigaciones Semióticas II*, Vol. II, 93-104. Oviedo: Universidad de Oviedo.



## BIBLIOGRAFÍA

- CARO BAROJA, J. (1974). *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente.
- CASTAGNINO, R. H. (1967). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- (1981). *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- CASTANEDA, C. (1993). *El arte de ensoñar*. Barcelona: Seix Barral.
- (2000). «Comentarios del autor en ocasión del trigésimo año de la publicación de "Las enseñanzas de don Juan"», prólogo a *Las enseñanzas de don Juan*, 25-41. México: Fondo de Cultura Económica.
- CATTANI, J. (2003). *Los usos de la retórica*. Madrid: Alianza.
- CHEJOV, M. (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba.
- CHION, M. (1988). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- CHÓLIZ MONTAÑÉS, M. y FERNÁNDEZ-ABASCAL, E. (2001). *Expresión facial de la emoción*. Madrid: UNED.
- CORNEJO, S. y BRIK LEVY, L. (2003). *La representación de las emociones en dramaterapia*. Buenos Aires: Médica Panamericana.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, L. y BAÑÓN HERNÁNDEZ, A. (1997). *Comentario lingüístico de textos orales*. Madrid: Arco/Libros.
- CORVIN, M. (1997). «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 201-228. Madrid: Arco/Libros.
- CUETO PÉREZ, M. (1986). «La doble enunciación del texto dramático», en *Lingüística Española Actual*, VIII, 2, 195-207.
- CULLER, J. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- DAVIS, F. (1976). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- DAVIES, P. y BROWN, J. (1989). *El espíritu en el átomo*. Madrid: Alianza.
- DE MARINIS, M. (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- (1997). *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- DERRIDA, J. (1967). *L'écriture et la différence*. París: Seuil.
- (1972). *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Barcelona: Cuadernos Anagrama.
- DE TORO, F. (1992). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- y De Toro, A. (1998) (eds.) *Acercamientos al teatro actual (1970-1995). Historia-Teoría-Práctica*. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid: Iberoamericana.
- (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Frankfurt am Main: Vervuert y Madrid: Iberoamericana.
- DÍAZ G. VIANA, L. (1984). *Rito y tradición oral en Castilla*. Valladolid: Ámbito.
- (1990). *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos y conceptos*. Valladolid: Centro Etnográfico de Documentación.
- (1997). *Lo propio extraño*. Madrid: Sendoa.
- DIDEROT, D. (1986). *La paradoja del comediante*. Madrid: Ediciones del Dragón.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1975). «Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro», en *Semiología del teatro*, 49-92. Barcelona: Planeta.



- (1985). «Presencia-ausencia escénica del personaje», en *El personaje dramático*, 53-65, L. G. Lorenzo, ed. Madrid: Taurus.
- DÍEZ BORQUE, J. M. Y GARCÍA LORENZO, L. (eds.) (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1968). *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. México: Joaquín Mortiz.
- DÍEZ, E. (2001). «Malakoski: teoría dramática», en *Acotaciones*, 7, 49-70. julio-diciembre. Madrid: Fundamentos/RESAD.
- DJIK, T. A. van (1984). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- (1987). «La pragmática de la comunicación literaria», en *Pragmática de la comunicación literaria*, 171-194. J. A. Mayoral ed. Madrid: Arco/Libros.
- (2003). *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2001). *Estudios de teoría literaria*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- DOLEZEL, L. (1997). *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.
- DORT, B., (1976). *Una lectura de Brecht*. Barcelona: Seix Barral.
- DUCROT, O. (1984). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- DUROZOI, J. (1975). *Artaud: la enajenación y la locura*. Madrid: Guadarrama.
- DUVIGNAUD, J. (1965). *Sociología del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1966). *El actor. Para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus.
- ECO, U. (1975). «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», en *Semiología del teatro*, 93-102, D. Borque y L. G. Lorenzo, eds. Barcelona: Planeta.
- (1999). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- (2000). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- EHMER, H. K. et al. (1977). *Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- EINES, J. (1994). *La formación del actor*. Madrid: Fundamentos.
- FAST, J. (1971). *El lenguaje del cuerpo*. Madrid: Kairós.
- FELDENKRAIS, M. (1985). *Autoconciencia a través del movimiento*. Barcelona: Paidós.
- (1995). *El poder del yo. La autotransformación a través de la espontaneidad*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ, T. (2001). «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en *Teorías de lo fantástico*, 283-297. Madrid, Arco/Libros.
- FERNÁNDEZ-ABASCAL, E. y CHOLIZ MONTAÑÉS, M. (2001). *Expresión facial de la emoción*. Madrid: UNED.
- FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- FO, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa: Argitaletxe HIRU.
- FREUD, S. (1968). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. (*Personajes psicopáticos en el teatro*, Vol. III).
- FRYE, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1991a). *Drama y Tiempo*. Madrid: CSIC.
- (1991b). «Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)», en *Revista de Literatura*, n.º 106, 371-390. Madrid: 1991.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1996). *El lenguaje literario 1. La comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- (1997). «Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 253-294. Madrid: Arco/Libros.
- (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- y HUERTA CALVO, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORENZO, L. ed. (1985). *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.
- y Díez BORQUE, J. M. (eds.) (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA-POSADA, M. (ed.) (1984). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Castalia.
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1978). *La función poética y el teatro de vanguardia*. Murcia: Ediciones 23-27/Universidad de Murcia.
- GARCÍA YEBRA, V. (1974). «La Poética de Aristóteles» en la ed. trilingüe de la *Poética* de Aristóteles. Madrid: Gredos.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.) (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- (2000). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- (ed.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- GENÉ, J. C. (1985). «Personaje y actor», en *El personaje dramático*, 67-73, L. G. Lorenzo, ed. Madrid: Taurus.
- GENETTE, G. (1988). «Géneros, "tipos" y modos», en *Teoría de los géneros literarios*, 183-233, ed. de M. A. Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros.
- (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GEERTZ, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- (1990). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GIRARD, G. et al. (1986). *L'univers du théâtre*. París: Presses Universitaires de France.
- GIRARD, R. (1984). *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa.
- GOFFMAN, E. (1974). *Les rites d'interaction*. París: Minuit.
- (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GOLEMAN, D. (1996). *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.
- (1999). *La práctica de la inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. L. (1981). *Teoría del ensayo*. Salamanca: Universidad.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1990). «El personaje dramático como signo retórico: "Tres sombreros de copa"», en *Investigaciones Semióticas III*, Vol. I, 477-486. Madrid: Visor.
- GORDON CRAIG, E. (1972). *Del arte del teatro*. Buenos Aires: Hachette.
- GOUHIER, H. (1989). *Le théâtre et les arts à deux temps*. Mayenne: Flammarion.
- GREIMAS, J. (1973). *En torno al sentido*. Madrid: Gredos.
- y COURTEZ (1982). *Semiótica (Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje)*. Madrid: Gredos.
- GROTOWSKI, J. (1970a). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

- (1970b). *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets.
- GUARINOS, V. (1992). *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro/Alfar.
- GUERRERO ZAMORA, J. (1967). *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. et al. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor.
- (1996). *Literatura y cine: guía didáctica*. Madrid: UNED.
- (2001). *Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED.
- GUTIÉRREZ FLOREZ, F. (1993). *Teoría y praxis de Semiótica Teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S. (1997). *Comentario pragmático de textos polifónicos*. Madrid: Arco/Libros.
- (2000). *Comentario pragmático de textos literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- (2002). *De pragmática y semántica*. Madrid: Arco/Libros.
- HARRIS, M. (1990). *Introducción a la Antropología General*. Madrid: Alianza Universidad Textos.
- HEGEL, G. W. F. (1948). *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Colección Austral.
- HELBO, A. (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.
- HERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996). *La conversation*. París: Seuil.
- HERRERAS, E. (1996). *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. Valencia: Universitat de València.
- HORMIGÓN, J. A. (1985). «El personaje y el director de escena», en *El personaje dramático*, 181-193, L. G. Lorenzo, ed. Madrid: Taurus.
- ed (1989). *Valle Inclán. Cronología, escritos dispersos, epistolario*. Madrid: Banco Exterior.
- (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: ADE.
- HUBERT, M-C. (1998). *Les grands théories du théâtre*. PARIS: Armand Colin.
- HUERTA CALVO, J. ed. (1989). *Formas carnalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Serbal.
- y GARCÍA BERRIO, A. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- (1995). «El lugar del teatro en la poética de Mijail Bajtín», en *Bajtín y la literatura*. Romera Castillo, J. et. al. 81-93. Madrid: Visor.
- (1999). «El teatro de Juan Rana», en *Acotaciones*, 2, 9-37. Enero- Junio.
- (2003) ed. *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.
- HUGO, V. (1989). *Manifiesto Romántico. Prólogo a Cromwell. Shakespeare*. Barcelona: Península.
- HUSSERL, E. (1993). *Problemas fundamentales de fenomenología*. Madrid: Alianza Universitaria.
- INGARDEN, R. (1971). «Les fonctions du langage au théâtre», en *Poétique*, n.º 8, 531-538.
- INNES, CH. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- IONESCO, E. (1965). *Notas y contranotas*. Buenos Aires: Losada.
- ISER, W. (1987). «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en *Estética de la recepción*, ed. J. A. Mayoral, 215-243. Madrid: Arco/Libros.
- (1997). «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», en *Teorías de la ficción literaria*, ed. de A. Garrido Domínguez. Madrid, Arco/Libros.



## BIBLIOGRAFÍA

- JAMES, W. (2002). *Pragmatismo*. Barcelona: Folio.
- JACQUES-DALCROZE, E. (1999). «La rítmica, la plástica animada y la danza», en *La escena moderna*, 65-72. Madrid: Akal.
- JAUSS, R. (1994). «El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789», en *Avances en teoría de la literatura*, 117-148, D. Villanueva, comp. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- JAVIER, F. (1998). *El espacio escénico como sistema significante*. Buenos Aires: Leviatán.
- JOHNSON, M. (1991). *El cuerpo en la mente*. Madrid: Debate.
- JOUVET, L. (1953). *Testimonios sobre el teatro*. Buenos Aires: Psique.
- JUNG, C. (2002). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- JUNKER, D. H. (1977). «La reducción de la estructura estética: Un aspecto del arte actual», en *Miseria de la comunicación visual*, 27-76. Barcelona: Gustavo Gili.
- KANTOR, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- KANDISNSKY, W. (1977). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral.
- (1999). «Sobre composición escénica», en *La escena moderna*, 99-106. Madrid: Akal.
- KAPLAN, D. (1973). «La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria», en *La cavidad teatral*. Barcelona: Anagrama.
- KNAPP, M. L. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- KNÉBEL, M. O. (1998). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.
- KOWZAN, T. (1992). «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en *El teatro y su crisis actual*, 25-60, VV. AA. Caracas: Monte Ávila.
- (1997a). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- (1997b). «Semiología del teatro. ¿Veintitrés siglos o veintidós años?», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 231-252. Madrid: Arco/Libros.
- KRISTEVA, J. (1987). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- HELBO, A. (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.
- LAWSON, J. H. (1998). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: ADE.
- LESSING, G. E. (1997). *La dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: ADE.
- LOPE DE VEGA, F. (1971). *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: CSIC.
- LÓPEZ MOZO, J. (2002). «La palabra, ave fénix del teatro», en *El teatro español ante el siglo XXI*, 257-275. C. Oliva ed. Madrid: España Nuevo Milenio.
- LOTMAN, J. et. al. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- LUZÁN, I de. (1977). *La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Barcelona: Labor.
- LYOTARD, J. F. (1989). *La Fenomenología*. Barcelona: Paidós.
- MCCALLION, M. (1998). *El libro de la voz*. Madrid: Urano.
- MACKEE, R. (2002). *El Guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- MACKINTOSH, I. (2000). *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco/Libros.
- MAESTRO, J. G. (1996a). «Lingüística y poética de la transducción teatral», en *Problemata Theatralia I*, 175-211. Vigo: Universidad de Vigo.
- (ed.) (1996b). *El signo teatral: texto y representación, Problemata Theatralia I, I Congreso Internacional de Teoría del Teatro*. Vigo: Universidad de Vigo.

- ed. (1998). *El personaje teatral, Theatralia II, II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*. Vigo: Universidad de Vigo.
- MAMET, D. (1990). *Escrito en restaurantes*. Barcelona: Versal.
- (1999). *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- MANNONI, O. (1973). *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MARINETTI, F. T. et. al. (1999). «El teatro futurista sintético», en *La escena moderna*, 121-127. Madrid: Akal.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1983). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.
- MASLOW, A. (1972). *El hombre autorrealizado: hacia una nueva psicología del Ser*. Barcelona: Kairós.
- MATA LÓPEZ, E. (1998). «Sobre el narrador en el teatro», en *El personaje teatral, Theatralia II, II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Jesús G. Maestro ed. Vigo: Universidad de Vigo.
- MAYORAL, J. A. ed (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- ed. (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.
- MELENDRES, J. (2000). *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Madrid: ADE.
- MEYERHOLD, V. (1986). *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. Edgar Ceballos ed. México: Gaceta/Universidad Autónoma Metropolitana.
- (1990). V. S. Meyerhold: *Textos teóricos*. J. A. Hormigón ed. Madrid: ADE.
- MONLEÓN, J. (1975). *El teatro del 98 frente a la Sociedad Española*. Madrid: Cátedra.
- (2002). «Democracia y público», en *El teatro español ante el siglo XXI*, 69-79. C. Oliva ed. Madrid: España Nuevo Milenio.
- (2004). *Las teatralidades del Mediterráneo*. Barcelona: Cidob/Icaria.
- MORALES ASTOLA, R. (1992). «Teatro y realidad: Textos espectaculares», en *Investigaciones Semióticas IV*. Vol. I, 423-427. Madrid: Visor.
- MORALES, J. (1992). *Mímesis dramática. La obra, el personaje, el autor, el intérprete*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria/Primer Acto.
- MOUNIN, G. (1972). *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama.
- MORRIS, CH. (1974). *La significación y lo significativo*. Madrid: Alberto Corazón.
- MUKAROVSKY, J. (1977). *Estudios de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MÜLLER, H. (1990). *Teatro Escogido*, ed. de J. Riechmann. Madrid: Primer Acto.
- NIETZSCHE, F. (1943). *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- (1973). *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- NOVARINA, V. (2001). *Ante la palabra*. Valencia: Pre-textos.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (1988). «La percepción de lo teatral en la lectura», en *Investigaciones Semióticas II*, Vol. I, 501-513. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- (1991). «La comunicación teatral», en *Introducción a la semiótica*, 53-69. A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava eds. Granada: Instituto de Estudios Almerienses.
- OHMANN, R. (1987). «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», en *Pragmática de la comunicación literaria*, 35-57, J. A. Mayoral comp. Madrid: Arco/Libros.
- OLIVA, C. ed. (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: España Nuevo Milenio.



## BIBLIOGRAFÍA

- OLSON, E. (1978). *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1966). *Idea de Teatro*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1981). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente-Alianza.
- PAVIS, P. (1996). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- PELLICER, C. (1975). *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y del Historionismo en España*. Barcelona: Labor.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2004). *Realismo teatral y realismo cinematográfico: las claves del debate (1910-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ RASILLA, E. (1997). *Antología del teatro breve español 1898-1940*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- POLTI, G. (2000). *Las 36 situaciones dramáticas*. Madrid: La Avispa.
- POPPER, K. (1982). *El conocimiento objetivo*. Madrid: Tecnos.
- (1992). *Sociedad abierta, universo abierto*. Madrid: Tecnos.
- (1997). *El cuerpo y la mente*. Barcelona: Paidós.
- PORQUERAS, A. y SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. (1971). *Preceptiva dramática española. Del renacimiento al barroco*. Madrid: Gredos.
- PORTOLÉS, J. (2001). *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel.
- POYATOS, F. (1994). *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1997). «Lírica y ficción», en *Teorías de la ficción literaria*, ed. de Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros.
- PRIETO, A. (2001). *Teoría del arte dramático*. Madrid: RESAD/Fundamentos.
- PRIGOGINE, I. (1997). *El fin de las certidumbres*. Madrid: Taurus.
- PROCHÁZKA, M. (1997). «Naturaleza del texto dramático», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 57-81. Madrid: Arco/Libros.
- PROPP, V. (1974). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- PUIG I FERRATER, J. (1982). *Textos sobre teatro*. Ed. de Guillem-Jordi Graells. Barcelona: Institut del Teatre.
- RAIBLE, W. (1988). «¿Qué son los géneros?», en *Teoría de los géneros literarios*, 303-339, M. A. Garrido Gallardo ed. Madrid: Arco/Libros.
- REBOLLO CALZADA, M. (2004). *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*. Universidad de Alcalá de Henares.
- RICHARDSON, D. (1999). *Interpretar sin dolor. Una alternativa al Método*. Madrid: ADE.
- ROAS, D. ed. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- ROMERA CASTILLO, J. (1988). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger.
- et al. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor.
- (1998). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED.
- ROSSELLÓ, R. (1999). *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de L'Abadia de Monstserrat.
- ROUBINE, J.-J. (1990). *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. París: Bordas.
- RUBIO MARTÍN, M. et al. (1994). *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Colegio de España.

- RUIZ RAMÓN, F. (1992). «Espacio dramático/Espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales», en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*, 23-29. D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos eds. Madrid: CSIC.
- (1985). «Personaje y mito en el teatro clásico español», en *El personaje dramático*, 281-293. L. G. Lorenzo ed. Madrid: Taurus.
- RYAN, M.-L. (1988). «Hacia una teoría de la competencia genérica», en *Teoría de los géneros literarios*, 253-301. M. A. Garrido Gallardo ed. Madrid: Arco/Libros.
- RYNGAERT, J.-P. (1991). *Introduction à l'analyse du Théâtre*. París: Bordas.
- SALVAT, R. (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- SÁNCHEZ, J. A. ed. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. Y PORQUERAS, A. (1971). *Preceptiva dramática española. Del renacimiento al barroco*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ DE ZAVALA, V. (1994). *Ensayos de la palabra y el pensamiento*. Madrid: Trotta.
- SANCHÍS SINISTERRA, J. (1985). «Personaje y acción dramática», en *El personaje dramático*, 97-115, L. G. Lorenzo, ed. Madrid: Taurus.
- (2002). «La palabra alterada», en *El teatro español ante el siglo XXI*, 317-322. C. Oliva ed. Madrid: España Nuevo Milenio.
- SASTRE, A. (2000). *El drama y sus lenguajes. Tomo I. Drama y Poesía*. Hondarrabia: Hiru.
- (2001). *El drama y sus lenguajes. Tomo II. Gramaturgia y Testamento*. Hondarrabia: Hiru.
- SAVARESE, N. ed. (1992). *El teatro más allá del mar*. México: Gaceta.
- y BARBA, E. (1988). *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Gaceta.
- SCHREYER, L. (1999). «La obra de arte escénica», en *La escena moderna*, 172-179. J. A. Sánchez ed. Madrid: Akal.
- SCHMIDT, J. F. (1987). «La comunicación literaria», en *Pragmática de la comunicación literaria*, 195-212. J. A. Mayoral ed. Madrid: Arco/Libros.
- SCOTT, G. (1971). *La arquitectura del humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona: Seix Barral.
- SEARLE, J. (1980). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
- SEGRE, C. (1975). «La función del lenguaje en *Acte sans paroles* de Samuel Beckett», en *Semiología del teatro*, 193-216, D. Borque y L. G. Lorenzo eds. Barcelona: Planeta.
- SERNA, A. (1999). *El trabajo del actor de cine*. Madrid: Cátedra.
- SERRANO, S. (1981). *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona: Montesinos.
- SILIUNAS, V. (1995). «La crítica, ¿arte o ciencia?», en *Primer Acto*, 258, 41-47.
- SITO ALBA, M. (1987). *Análisis de la Semiótica Teatral*. Madrid: UNED.
- STOICA, L. (2003). «Los mundos semánticos y el objeto estético: Propuesta de una lectura del espectáculo teatral». En *SIGNA 12*, 171-182. Madrid: UNED.
- SPANG, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa.
- STANISLAVSKI, C. (1975). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
- (1976). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- STRASBERG, L. (1990). *Un sueño de pasión (El desarrollo del Método)*. Barcelona: Icaria.

## BIBLIOGRAFÍA

- STRAUSS, B. (1989). *Crítica teatral: Las nuevas fronteras*. Barcelona: Gedisa.
- SZONDI, P. (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- TAIROV, A. (1999). «El teatro liberado», en *La escena moderna*, 302-315. J. A. Sánchez ed. Madrid: Akal.
- TALENS, J. ed. (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- TAVIRA, L. (1999). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: ADE.
- TEIXIDOR, J. (1989). *El drama, espectáculo i transgressió*. Barcelona: Institut del Teatre.
- THOMASSEAU, (1997). «Para un análisis del para-texto teatral», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 83-118. Madrid: Arco/Libros.
- TODOROV, T. (1967). *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.
- (1988). «El origen de los géneros», en *Teoría de los géneros literarios*, 31-48. M. A. Garrido Gallardo ed. Madrid: Arco/Libros.
- (2001). «Definición de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, 47-64. D. Roas ed. Madrid: Arco/Libros.
- TOMATIS, A. (1988). *Educación y dislexia*. Madrid: CEPE.
- (1989). *El fracaso escolar*. Barcelona: La Campana.
- TORDERA, A. (1980). «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, ed. de J. Talens. Madrid: Cátedra.
- TORRES MONREAL, F. ed. (2001). *El teatro y lo sagrado*. Murcia: Universidad.
- TRANCÓN, S. (1977). «La teatralidad de Artaud», en *El Viejo Topo*, 6, Marzo, 59-61.
- (1998). «Actualidad de Bertolt Brecht», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 581, Noviembre, 77-83. Madrid: AECL.
- (1999). «Arte y oficio del actor», en *Primer Acto*, 279, 6-12.
- (2000a). «Percepción, teatro y mundo mágico», en *Acotaciones*, 4, Enero-Junio, 42-61. Madrid: RESAD/Fundamentos.
- (2000b). «Literatura dramática durante la transición (1975-1985)», en *ADE Teatro*, 82, Septiembre-Octubre, 140-153. Madrid: ADE.
- (2001). «El realismo simbólico de Buero Vallejo», en *ADE Teatro*, 81, Julio-Agosto, 29-31. Madrid: ADE.
- TRAPERO, P. (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- TRÍAS, E. (1999). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- TUSÓN, J. (2000). *¿Cómo es que nos entendemos? (si es que nos entendemos)*. Barcelona: Península.
- UBERSFELD, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.
- (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- URRUTIA, J. (1985a). *Semió(p)tica*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- (1985b). «Actante y personaje. (Los actantes)», en *El personaje dramático*, 87-95, L. G. Lorenzo ed. Madrid: Taurus.
- (1992). *Sobre teatro y comunicación*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.



- VV. AA. (1973). *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Anagrama
- VV. AA. (1973). *La cavidad teatral*. Barcelona: Anagrama.
- VV. AA. (1992). *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila.
- VAJTANGOV (1998). *Teoría y práctica teatral*. Madrid: ADE.
- WEISSMAN, P. (1967). *La creatividad en el teatro. Estudio psicoanalítico*. México: Siglo XXI.
- VELTRUSKÝ, J. (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.
- (1997). «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 31-55. Madrid: Arco/Libros.
- VILLÁN, J. (2002). «Acerca del público y la crítica», en *El teatro español ante el siglo XXI*, 123-127. C. Oliva ed. Madrid: España Nuevo Milenio.
- VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España/Espasa Calpe.
- ed (1994) *Avances...en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- VILLEGAS, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.
- VILLIERS, A. (1955). *La psicología del comediante*, Buenos Aires: Hachette.
- (1972). *El arte del comediante*. Buenos Aires: Eudeba.
- WITTGENSTEIN, L. (1989). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- (1999). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, prólogo de I. Reguera. Barcelona: Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- WRIGHT, E. (1982). *Para comprender el teatro actual*. México: Fondo de Cultura Económica.
- YXART, J. (1987). *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla.
- ZOLA, E. (1972). *El naturalismo*. Barcelona: Península.

# المحتويات

١	مقدمة لـ Francisco Gutierrez carbajo
٢١	تمهيد.
	الجزء الأول:
	مفاهيم عامة.
٣١	تحديد المجال النظرى.
٣٥	١- الفن مقابل العلم.
٤٤	٢- النظرية فى مقابل التطبيق.
٥٠	٣- الموضوعية أم الذاتية: هنا العضلة.
٧٣	٤- الحقيقة و/أو الحرية.
٨٧	٥- المسرح أم الحياة.
٩٤	٦- حول ما هو جميل وما هو قبيح.
٧٢٣	



## الجزء الثاني:

	تعريف المسرح.
١١١	الأقتراب من نظرية مسرحية.
١١٢	نحو تعريف للمسرح.
١٢٧	١- ملامح مميزة للمسرح.
١٨٥	٢- خصائص المسرح.
١٨٦	٢-١ الخصائص العامة للمسرح.
١٩٨	٢-٢ الخصائص الخاصة للمسرح.
٢١٠	٣- المكونات الأساسية للمسرح.
٢٢٨	٣-١ النص المسرحي.
٢٢٨	٣-٢ الأدب والمسرح.
٣٠٠	٣-٣ المسرح كجنس أدبي.
٣٤٣	٣-٤ المسرح والشفهية.
٣٥٦	٣-٥ العرض المسرحي. العلاقات بين النص والعرض.

- ٣٧٠ ٤- العناصر البنائية أو شروط العرض.
- ٣٧١ ٤-١ الممثل وأزدواجيته أو فن التأويل.
- ٤١٤ ٤-٢ حالة المتلقى- المتفرج.
- ٤٢٥ ٤-٣ العرض كفعل لأفعال.
- ٤٤٠ ٥- الحقيقة والواقعية فى المسرح.
- ٤٧٤ ٦- وظائف وتأثيرات المسرح.
- ٤٨٦ ٦-١ المتعة الجمالية والمتعة المسرحية.
- ٥٠١ ٦-٢ أنثروبولوجيا مسرحية؟
- ٥١١ ٦-٣ فكرة، عاطفة وشعور: فهم صعب لكنه ضرورى.
- ٥١٧ ٦-٤ المسرح واللاوعى: المشهد الآخر.
- ٥٢٣ ٦-٥ وظائف المسرح.

### الجزء الثالث:

- ٥٤٥ عناصر تحليل العمل المسرحى.
- ٥٤٨ ١- العلامات والتشفير المسرحى.

٥٦٩	٢- بنية العمل المسرحي.
٥٨٤	٣- الشكل والمضمون.
٥٩١	٤- الترابط والموضوع.
٥٩٨	٥- التماسك والإيقاع.
٦٠٣	٦- الشخصية والصراع.
٦١٥	٧- المكان والزمان.
٦٢٨	٨- استقبال وتأويل العمل المسرحي.
٦٤٧	٩- فن التأليف المسرحي والنقد المسرحي.
٦٦٥	١٠- ملحق: تحليل نصوص مسرحية.
٧٠٩	١١- المراجع.



نظرية المسرح

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٧٦٨٠

I.S.B.N.

3 - 296 - 704 - 977 - 978

مطابع المجلس الأعلى للآثار







Bibliotheca Alexandrina



0916526